MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07198 809 1

Mattlinger, Karl Heinrich
Mozarts Bekenntnisse und
Lehren über seine Kunst

ML
410
M9M4

Mozarts Bekenntnisse und Lehren über seine Kunst.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
VORGELEGT DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT ZU BASEL
VON

KARL HEINRICH MATTLINGER
AUS BARTENHEIM (OBER-ELSASS)

UNIVERSITY OF TORONTO
DEC 19 1919
LIBRARY

ST. LUDWIG
BUCHDRUCKEREI PERROTIN & SCHMITT
1918.

Genehmigt von der Phil. Hist. Abteilung der Philos. Fakultät auf Antrag des Herrn Prof. Dr. K. Nef.

BASEL, den 3. Januar 1919.

ROBERT MICKELS
Dekan.

Mozarts Bekenntnisse und Lehren über seine Kunst.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
VORGELEGT DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT ZU BASEL
VON

KARL HEINRICH MATTLINGER
AUS BARTENHEIM (OBER-ELSASS)

ST. LUDWIG
BUCHDRUCKEREI PERROTIN & SCHMITT
1918.

v. S.

ML
410
M9M4

LIBRARY
MAY 12 1965
UNIVERSITY OF TORONTO

981386

Lebenslauf.

Ich, Karl Heinrich Mattlinger, Sohn des Lehrers Karl Mattlinger in Hegenheim und der verstorbenen Emilie geb. Hertzog, bin geboren am 24. Mai 1890 zu Bartenheim (O.-Els.) und z. Z. in Hegenheim wohnhaft. Bis zu meinem vierzehnten Lebensjahre besuchte ich die Volksschule, später das Gymnasium in Zillisheim, von wo ich nach längeren Krankenferien Ostern 1912 mit dem Zeugnis der Reife entlassen wurde. Dann studierte ich bis Ostern 1914 an der Strassburger Universität katholische Theologie, tauschte dies Studium gegen dasjenige der Philologie (hist. Abteilung) an der Basler Universität ein, wo ich den 8. Mai 1914 immatrikuliert wurde. In Basel hörte ich Vorlesungen und besuchte Seminarien der Herren: *Prof. Dr. Nef* (Musikgeschichte), *Prof. Dr. Baumgartner* (Geschichte), *Prof. Dr. Joel* (Philosophie), *Prof. Dr. Schneider* (Geschichte), *Prof. Dr. Thommen* (Paläographie), *Prof. Dr. Bächtold* (Geschichte), *Dr. Gerold* (Musikgeschichte), *Dr. Crespi* (Italienisch). Die Dissertation ist unter Leitung des Herrn Professors Dr. Karl Nef entstanden, dem ich hiermit für seine Bemühungen bestens danke.

Einleitung.

Indirekt angeregt zu dieser Arbeit wurde ich durch die „Erste kritische Gesamtausgabe“ der Briefe Mozarts und seiner Familie, die Ludwig Schiedermair vorgenommen hat und die eine lückenlose Uebersicht über Mozarts schriftstellerische Tätigkeit, soweit uns dieselbe heute überliefert ist, ermöglicht, direkt aber durch den reizvollen, naiv scheinenden Stil der Mozartbriefe selbst, und die Beachtung, dass hinter den Bemerkungen, die man bei oberflächlichem Lesen als belanglos und nebensächlich überging, manche tiefbegründete Ansicht und musikästhetische Erfahrung verborgen liege. Von einer systematischen Behandlung des ganzen musiktheoretischen Stoffes ist bei Mozart keine Rede, auch fliessen hier die Quellen nicht so reichlich wie etwa bei einem Reichardt, C. M. v. Weber, E. T. A. Hoffmann u. s. w. Auf die Bedeutung solcher Persönlichkeiten in Bezug auf die in ihren schriftlichen Nachlässen verborgenen ästhetischen Bemerkungen hat Kretzschmar[1]) aufmerksam gemacht und ist im Bergen solcher Schätze mit gutem Beispiel vorausgegangen. Da nun auch von Mozart eine nicht unwesentliche Fülle von Bemerkungen rein künstlerischer Natur vorhanden ist, so dürfte es sich verlohnen, diesen eine eingehendere Beachtung zu schenken. Als auf eine äusserst wichtige Ergänzung der Briefe Wolfgangs selbst war ich häufig genötigt, auf die Briefe der übrigen Familienglieder, besonders des Vaters zurückzugreifen, wofür ich bei dem engen Anschluss beider und der grossen Abhängigkeit des Sohnes vom Vater wohl entschuldigt sein werde. Ob Mozart als Aesthetiker und Kritiker in Betracht komme, wird nach intensiver Lektüre der Mozart-

[1]) „Robert Schumann als Aesthetiker“, Peters Jahrbuch 1906, Gesammelte Aufsätze über Musik II S. 294 ff.

briefe kaum jemand ernstlich bezweifeln wollen. Die Art und Weise seiner originellen Ausdrucksweise, die hie und da zu kräftigen Bildern greift, wird bei einiger Kenntnis der kulturellen Eigenarten der Zeit und Umgebung Mozarts nicht stören; ich habe deshalb keinen Anstand genommen, Mozart ohne Rücksicht auf derbere Ausdrücke vollständig, sowie sie Schiedermair wiedergibt, zu zitieren.

Eine Bearbeitung des Themas dieses Buches hat, soweit mir bekannt ist — von einigen feuilletonistischen Artikeln abgesehen — bisher bloss Dr. Alfred Heuss-Leipzig mit seinem Aufsatz „Mozart als Kritiker“ in der „Musik (4. Jahrgang, Heft 1 S. 25 ff) vorgenommen, die natürlich bei ihrem Umfang nicht erschöpfend sein will, aber infolge ihrer hübschen Auslese und Zusammenstellung einen Einblick in Mozarts musikästhetische Arbeit gibt, und von dem Erfolg des Unternehmens, Wolfgangs Briefe nach dieser Seite hin zu untersuchen, durchaus überzeugt.

I. Teil.

Allgemeine Aesthetik.

Die Briefstellen Wolfgang Mozarts über das Wesen der Musik sind nicht zahlreich. Der eine Brief (vom 26. 9. 1781) ist darum besonders wertvoll, weil er die Grundzüge des ästhetischen Bekenntnisses in präzisen, klaren Worten widergibt:

„Das, Drum beym Barte des Propheten (es handelt sich um eine Arie der Entführung) ist zwar im nemlichen tempo, aber mit geschwinden Noten — und da sein zorn immer wächst, so muss — da man glaubt die aria seye schon zu Ende — das allegro assai — ganz in einem andren zeitmaas, und in einem andern Ton — eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch, der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und ziel, er kennt sich nicht — so muss sich auch die Musick nicht mehr kennen — weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemal bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muss, folglich allzeit Musick bleiben Muss, so habe ich keinen fremden ton zum f (zum ton der aria) sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitern, A minor, gewählt".

Diese eine Stelle spiegelt den eigentlichen Mozart wieder. Von vornherein müssen wir betonen, dass Mozart nicht Anspruch darauf erhebt, in ästhetischen Fragen als Reformer aufzutreten. Daran dachte er nicht. Dies tat er

eigentlich auch nicht in seiner Betätigung als Komponist, wo er sich solchen Fragen oft erst anschloss, wenn sie bereits aufgeklärt waren. So zeigt er sich auch auf ästhetischem Gebiet als Kind seiner Zeit. An den überkommenen Formen hat er nichts geändert, sie dafür in genialster Weise verlebendigt und vertieft. Wir dürfen vielleicht hier schon vorgreifen, wenn wir sagen, dass die Schuld hierfür dem Vater Leopold zuzuschieben sei, der aus einer bestimmten Aengstlichkeit und Vorsicht heraus den Sohn von aller Anteilnahme an noch nicht gelösten Problemen (man denke nur an den Gluck-Piccini-Streit) abhalten zu müssen glaubte und in seiner berechnenden Art auf eingebürgerte, mit dem Effekt rechnende Formen hinwies und ihn so auch der Neuneapolitanischen Schule in die Arme trieb.

Wolfgang bewies bis in seine spätesten Jahre eine kindliche Ergebenheit, die sich oft bis zur Unselbstständigkeit steigerte, gegen seinen Vater. Ihre Ansichten sind in vielen Fällen analog, so dass die Briefe Leopolds oft eine wesentliche Ergänzung der des Sohnes darstellen. Als praktischer Anhänger der Italienischen Schule vertrat Mozart auch ihre ästhetischen Ansichten.

Diese huldigte, wie die Zeit überhaupt noch, der sogenannten Affektenlehre, wonach der Zweck der Musik darin besteht, die menschlichen Affekte mit den der Ausdrucksfähigkeit der Tonkunst eigenen Mitteln wiederzugeben. Die Entdeckung und weitere Ausbildung der Affektenlehre — um mich so auszudrücken —, gibt von der allgemeinen geistigen Kultur dieser Zeit ein überaus anschauliches Bild. Sie fällt in die Zeit der Blüte der „Empfindsamkeit", als deren Hauptvertreter Klopstock, Gleim, Ossian und der junge Göthe erscheinen. Diese Affektenlehre bildete sich in jener Periode heraus, der es vorbehalten war, das Gefühl als dritte Hauptqualität der Seele ausfindig zu machen. Schon die Scholastiker [1]) sprachen von einer „vis aestimativa", der deut-

[1]) Max Dessoir: Geschichte der neueren deutschen Psychologie. 2. Aufl. S. 388.

schen „Urteilskraft". Besonders wichtig neben Mendelssohn und dem Pädagogen Gesner erwies sich auf diesem psychologischen Gebiet Rousseau. „Von ihm kam die Einsicht, dass Lust und Unlust früher, also natürlicher seien als die Vernunft; — dass der Schwerpunkt unserer Seele nicht in dem von Philosophen und Gelehrten überschätzten Verstande, sondern in den Gefühlen zu finden sei, die mit Instinkt, Gewissen und Genie zusammenhängen".[1])

Die frühere Praxis der Affektenlehre hatte als Gesetz postuliert, dass die in einem einheitlichen Stück eingeführte Leidenschaft konsequent durchgehalten werde.[2]) In den Ensembles, wo die Individuen sich als solche betätigen sollten, war es noch nicht gelungen, dieselben ihrem Charakter entsprechend handelnd einzuführen oder in der Arie Affektenwechsel eintreten zu lassen, bis zum Teil Hasse, dann Jomelli und Traetta diese Reform vornahmen, die, von Mozart aufgenommen, in ihm zur durchdringenden Ausführung gelangte, das Problem der Peripathie der Musik gelöst war. Ausgehend vom Hellenismus, also auf der klassischen Aesthetik eines Plato-Aristoteles basierend, wird von der italienischen Schule als Hauptbedingung gefordert, dass, um Mozarts Wort zu gebrauchen, „in der schaudervollsten Lage", also in den das Feingefühl verletzen könnenden Situationen, immer Rücksicht auf die Unverletzlichkeit des Schönheitsprinzips genommen werden müsse, dass die ästhetischen Formen vom Realismus nicht gesprengt werden dürfen. Wir sehen Mozart, wie er sich als Gegner jener Richtung ausgibt, die einer konsequenten Charakteristik zuliebe die Hauptforderung der klassischen Kunstgesetze zuwiderhandeln.

Freilich könnte man bei oberflächlicher Betrachtung der in dem obenerwähnten Briefe anschliessenden Stelle schliessen, dass Wolfgang selbst das Charakterisieren zu weit in den Vordergrund stellte. Die Stelle lautet:

---

[1]) Max Dessoir: ebenda S. 388.

[2]) Goldschmidt: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. S. 127.

„Der zorn des osmin wird dadurch in das kommische gebracht, weil die türkische Musick dabey angebracht ist. — Nun die aria von Belmont in Adur. — O wie ängstlich, o wie feurig, wissen sie wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt — die 2 violinen in oktaven. — Dies ist die favorit aria von allen, die sie gehört haben — auch von mir. — und ist ganz für die stimme des Adamberger geschrieben. man sieht das zittern — wanken — man sieht wie sich die schwellende brust hebt — welches durch ein crescendo exprimirt ist[1]) man hört das lispeln und seufzen — welches durch die ersten violinen mit sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist."

Diese „favorit aria" Mozarts gibt freilich zu denken. Einmal zeigt sie, wie raffiniert rationalistisch Mozart bei der Komposition vorgeht. Alle diejenigen haben Unrecht, die behaupten, „dass die Charakteristik Mozarts auf innern, der Musik eigenen Elementen beruhe, dass man die kompliziertesten wie die einfachsten Menschentypen des dichterischen Vorwurfs in der Musik zur höchsten Vollendung führen könne, ohne jede Anlehnung an aussermusikalische Vorgänge, selbst auch nur an solche der Psyche.[2])" Mozart ist durchaus auch rationalistisch vorgegangen, die durch rhythmische Analogie geweckte Assoziation des klopfenden Herzens ist zu typisch, als dass man sie übergehen dürfte. Die wenigen Stellen, die in Mozarts Schaffensprozess direkt einweihen, beweisen, dass Mozart gern die Tonmalerei in seinen Werken verwandte. Allerdings, und das ist ein Hauptverdienst Mozarts, versteht er es, sie immer dem Gefühl unterzuordnen, sie so diskret einzuflechten, dass sie „das Ohr nie beleidigen", dass sie nie aufdringlich wirkte, oft nicht einmal zum Bewusstsein vorzudringen vermochte. Dies Beispiel und die ähnlichen, beweisen zugleich, wie frei und ungezwungen

[1]) Das Crescendo der Hörner über dem ausgehaltenen Ton, eine Analogie, auf die kein Uneingeweihter verfallen würde.

[2]) Goldschmidt: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. S. 358.

das Genie in ihm arbeitet; mit einer Unmittelbarkeit, die Mozart überhaupt selbstverständlich erscheint, stellt sich das richtige Gefühl und das geistige Bild der dasselbe bergenden und zum Ausdruck bringenden Tonreihen ein, so elementar und beherrschend, dass Mozart dies in seinen Briefen völlig übergeht, auch deshalb übergeht, weil ihm die Ausdrucksfähigkeit dafür mangelt, weil ihm das Walten des Genius selbst unerklärlich ist. „Wie gewöhnlich," sagt sein Biograph Jahn [1]), „wenn er von seinen Kompositionen spricht, deutet er nur auf das hin, was die Anwendung der Mittel und die äussere Wirkung anlangt; was in der Musik selbst liegt, sucht er nicht durch Worte zu bezeichnen." — Dass aber Mozart oft in dieser speculativen Weise gearbeitet habe, beweisen auch die andern Stellen, in denen er von seinen Kompositionen spricht, wo aber der Laie kaum tonmalerische Elemente entdecken würde, da sie als secundäre Mittel dem Gefühlselement völlig unterstehen.

Der Mangel am Prinzip macht sich in Mozarts Schaffen nie bemerkbar. Der Streit zwischen formalistischer und inhaltlicher Aesthetik findet in ihm, dem wunderbaren Harmoniker, seine Lösung. „In Mozart fasst sich der Genius der zum freien Selbstbewusstsein gelangten Musik zur Erscheinung in voller Schönheit zusammen; deutscher Ernst, der die Form zu achten und die Formen in ihrer eigentümlichen Bedeutung für den musikalischen Ausdruck anzuerkennen weiss, deutsche Wärme des Fühlens, welche in der Form ganz und voll sich hineinlegt, . . schöpferische Phantasie, welche alle Arten des Stimmungsausdrucks in vielseitigster Objektivität reproduciert, in jugendlicher Kraft und Fülle alles frisch anfasst und das Tonmaterial in lebendig pulsierende und schwingende Bewegung versetzt im reinsten Gegensatz zu der besonders in die Oper eingedrungenen formalistischen Steifigkeit." [2])

[1]) Jahn, I S. 763. 4. Auflage bearbeitet von Deiters.

[2]) Friedrich Theodor Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. (Dieser Teil von Köstlin) 3. I. 2. Absch. Bd. 2. S. 1143.

Vergl. auch: Hermann Lotze; Geschichte der Aesthetik in Deutschland.

Dass er sich auch von der Nachahmungslehre zu emanzipieren versteht, spricht er direkt aus; gleichzeitig gesteht er damit ein, dass er ihr gelegentlich huldigt: (München, 8. November 1780) „Der anfang kann bleiben wenn er ihm taugt, denn der ist Charmant – eine ganz Natürlich fortfliessende Aria [1]) — wo ich nicht so sehr an die worte gebunden, nur so ganz leicht auch fortschreiben kann."

Dass Mozart selbst seiner Instrumentalmusik Programme unterlegt — freilich nicht im Sinne der eigentlichen Programmusik — dass er durch schriftliche Anweisung die Fantasie der Zuhörer in bestimmte Richtung hätte leiten wollen — ist uns in folgendem Fall, in einem Brief des Vaters an Wolfgang verbürgt (12. 2. 1778). Darin macht der Vater dem Sohn allerhand Vorwürfe wegen seiner Unbeständigkeit und bemerkt u. a.: „Da wurde nun die Mse. Tochter des h. Cannabich mit Lobeserhebungen überhäuft, das Portrait ihres temperaments im adagio der Sonate [2]) ausgedrückt, dies war nun die favorit-person." Wolfgang hatte nämlich dies vorher dem Vater berichtet, und gesteht da mit einem gewissen Wohlgefallen seine Absicht und Freude am Gelingen ein (6. 12. 1777): „sie wissen, dass ich den 2. tag als ich hier war, schon das erste allegro fertig hatte, folglich die Madlle Cannabich nur einmahl gesehen hatte. Da fragte mich der junge Danner, wie ich das andante zu machen im sinn habe; ich will es ganz nach dem Caractère der Madlle Rose machen, als ich es spiellte, gefiele es halt ausserordentlich, der junge Danner erzehlte es hernach, es ist auch so, wie das andante, so ist sie." Auch eine andere Stelle bezeugt, dass Mozart auch seinen Instrumentsätzen bestimmte Gefühle zu Grunde legte; gewiss ist der Ausdruck „Charakter" im folgenden nicht im Sinne der ebenerwähnten Briefstelle zu verstehen, sondern im Sinne einer speziellen Grundstimmung. Er schreibt da aus Paris: (9. 7. 1778) „Das Andante (der Pariser Sinfonie)

[1]) Aria der Ilia im „Idomeneo", 2. Akt, 2. Szene Nr. 11.

[2]) Die Mannheimer Klaviersonate: — K. 309 oder K. 311.

hat von mir, von allen kennern, liebhabern, und meisten zuhörern, den grössten beyfall — es ist ganz natürlich — und kurz. ich habe ein anders gemacht — jedes in seiner art ist recht — denn es hat jedes einen andern Caractére.“ Da im vorangehenden Fall auch vom langsamen Satz die Rede ist, so möchte es den Anschein haben, als wenn sich Mozart speziell diesen Satz für seine Charakterisierungsversuche auf instrumentalem Gebiet auserwählt habe. Von einem Verfallen in Tonmalerei ist keine Rede, aber ebensowenig von einem Basieren auf unbestimmten Gefühlen.

In Wolfgangs Briefen begegnen wir nirgends einer Erwähnung eines oder des andern Aesthetikers. Wohl stossen wir in Leopolds Briefen (Salzburg, den 11. 6. 1778) auf verschiedene Namen: Fux, Riepl, Marpurg, Mattheson, Spies, Scheibe, D'Alembert, Rameau sollen dem Abt Vogler als Vorlage für die „Kuhrpfälzische Tonschule“ gedient haben. Man kann somit annehmen, dass der Vater deren Schriften genauer kannte [1]) und sie seinem Sohn zum Studium anempfohlen hatte. Mit deren Ansichten verglichen, kommt die theoretische Auffassung des Sohnes derjenigen Mattheson's am nächsten. — Goldschmidt macht darauf aufmerksam,[2]) dass dessen Ansichten nicht in allen seinen ästhetischen Werken sich gleich bleiben, sondern dass er „ausgehend von der älteren deutschen Schule, mehr und mehr dem französischen Objektivismus unterlegen ist.“ Im „Kern melodischer Wissenschaft“ von 1737 begründet Mattheson die Affektenlehre „durch die Berufung auf das nachahmende Wesen der Kunst.“ [3]) Er behauptet, die Musik müsse Gefühle erregen, durch ihren „feinen Gesang würden empfindliche Sinne gerühret.“ Dies erreiche sie durch Nachahmung der Natur — aber nicht im Sinne der streng rationalistischen

[1]) Marpurg hat er z. B. mit einem Aufsatz: „Vom gegenwärtigen Zustande der Musik in Salzburg zu seinen „Historisch-Kritische Beyträge“ beigesteuert.

[2]) Musikästhetik des 18. Jahrhunderts S. 58 f. Nach ihm zitiere ich auch im folgenden Mattheson.

[3]) ebenda S. 62 f.

französischen Aesthetik — sondern nur in soweit, dass die „freischaffende Phantasie“ (wie Goldschmidt sagt), der Hauptfaktor des „künstlerischen Produktionsaktes wird.“ Hier haben wir die Parallelen zu Mozarts Ansichten; bei Mattheson ist es der „feine, gefühlserregende Gesang,“ bei Mozart die Musik, die nie beleidigen, immer vergnügen soll, und in beiden Fällen die Affektenlehre, die die in der Natur begründeten Affekte in ihrer Art und mit ihren Mitteln wiedergibt. Bei Mattheson die grossen Konzessionen an die Mithilfe der Fantasie, bei Mozart die praktisch glänzend gelöste Erfüllung, nicht bloss durch Angliederung an die affektuose Sprache, sondern vor allem durch Schilderung mit Hülfe der den Tonreihen eigenen Gefühlswerte.

Als Grundbedingung neben der unantastbaren Schönheit proklamiert Mozart diejenige der Natürlichkeit, der Wahrheit der Darstellung. Hierin geht er auch mit Mattheson auf die französischen Rationalisten zurück. Diese Forderung lag einbeschlossen in der Devise: „Kunst ist Nachahmung der Natur.“ Es bleibt in jedem Falle dem Subjekt überlassen, die „nature choisie“ nicht auch auf abstossende Objekte auszudehnen. Ein allgemeiner Geschmack lässt sich nicht konstruieren; so sagt La Motte-Houdard:[1]) „Ma mesure est ce, qu'il me plaît d'appeler naturel.“ Dieses Postulat der Natürlichkeit war es immer wieder, das auf dem Gebiet der Oper all die Reformbestrebungen gegen deren Auswüchse zeitigte, das „Zurück zur Natur“, dieser Schrei, der dem 18. Jahrhundert seinen Stempel auf allen Gebieten, besonders den pädagogischen und sozial-politischen aufdrückte. So schreibt Gluck in einem Brief an den Redacteur des Mercure de France:[2]) „Die Nachahmung der Natur ist das grosse Ziel, was sie (die Künste) vor Augen haben müssen und was auch mich beseelt, es zu erreichen. Stets einfach und natürlich, soweit es möglich ist, suchte ich in meiner Musik

[1]) Goldschmidt S. 39. La Motte: Discours sur la tragédie. Ref. sur la critique.

[2]) Siegmeyer: Ueber den Ritter Gluck und sein Werk: Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit.

die Poesie nur durch die kräftigsten Ausdrücke und die angemessendste Deklamation zu heben. Das ist der Grund, warum ich die Passagen, Triller und Kadenzen vermeide, die der Italiener so sehr liebt.“ Diese Grundsätze der Einfachheit und Natürlichkeit, freilich in anderer Auffassung wie sie hier Gluck zu den Bedingungen der dramatischen Musik stempelt, betont der Vater in dem Briefe, in dem er Wolfgang das „Populare“ anempfiehlt (13. VIII. 1778) „Nur Kurz — leicht — popular — glaubst Du Dich vielleicht durch solche Sachen herunter zu setzen? . . Das Kleine ist gross, wenn es natürlich fliessend und leicht geschrieben und gründlich gesetzt ist. Es so zu machen ist schwerer als alle die den meisten unverständlichen künstlichen Harmonischen progressionen und schwer auszuführenden Melodyen.“ Wie sehr Wolfgang alle Unnatur im Vortrag verurteilt und die Wahrheit des Ausdrucks vor allem gewahrt wissen will, beweisen folgende Stellen (Paris 12. VI. 1778): „Meissner hat wie sie wissen, die üble gewohnheit, dass er oft mit fleiss mit der stimme zittert — ganze viertl — ja oft gar achtl in aushaltender Note marquirt — und das habe ich an ihm nie leiden können. Das ist auch wircklich abscheulich. Das ist völlig ganz wieder die Natur zu singen. Die Menschenstimme zittert schon selbst — aber so — in einem solchen grade, dass es schön ist — dass ist die Natur der stimme. man macht ihrs auch nicht allein auf den blasinstrumenten, sondern auch auf den geigen instrumenten nach — ja so gar auf den Claviern — so bald man aber über die schrancken geht, so ist es nicht mehr schön — weil es wieder die Natur ist. Da kömts mir just vor wie auf der orgl, wenn der blasbalk stost.“

Scharfe, wahrheitsgetreue Zeichnung, Ausschluss alles Gezwungenen, auf reinen Effekt Abzielenden, fordert Mozart von seinen Librettisten; wo seinem Geschmack entsprechend nicht verfahren wurde, ging er selbst zur Ausbesserung über und verlangte Abänderungen. Die Vergehen anderer in dieser Hinsicht geisselt er mit scharfen Ausdrücken (13. XI. 1780): „Im Ersten Ackt scena VIII hat hl. Quaglio (es handelt sich

um eine Korrektur des Idomeneo-Textbuches) den nemlichen Einwurf gemacht den wir gleich anfangs machten. nemlich dass es sich nicht schicke, das der könig ganz allein zu schiff seye — glaubt der hl. Abbè dass man ihn in den gräulichen sturm von Jedermann verlassen, ohne schiff, ganz allein in grösster gefahr schwimmend, sich so vernünftig vorstellen kann. so mag alles so bleiben, aber N B: ohne schiff, denn, im schiff kann er allein nicht seyn — widrigenfalls müssen etwelche generals, vertraute von ihm mit ihm aussteigen, dann muss aber der könig nur noch etwelche Worte zu seinen leuten zu sagen nemlich dass sie ihn allein lassen sollten — welches in der trauerigen situation, da er dermalen ist, ganz Natürlich ist." Oder eine andere Stelle (München 29. XI. 1780): „Sagen Sie mir, finden Sie nicht, dass die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen sie es recht, — Stellen sie sich das Theater vor, die Stimme muss schreckbar seyn — sie muss eindringen — man muss glauben, es sey wirklich so — wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? — Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang. sie würde noch von besserer Wirkung seyn."

Einen Ausnahmefall, wo vom Gesetz der Natürlichkeit abgegangen werden dürfe, gibt Mozart zu. dann nämlich. wenn dieser Nachteil durch vermehrte Komik aufgewogen werde (Wien, 24. XII. 1783): „Auf ihren guten Einfall dem Biondello in thurm zu bringen, bin ich sehr begierig. — wenn er nur komisch ist, wir wollen ihm gerne ein bischen unatürlichkeit erlauben."

Ich möchte nur noch zwei Beispiele beifügen, wovon die erste Mozarts mit schärfster Ironie gehandhabte Kritik an der dramatischen Wahrheit beleuchtet (Mannheim, 14.—16. XI. 1777): „In der opera (Günther von Schwartzburg von Holzbauer) musste er (der Tenorist Raaff) sterben, und das singend, in einer ter[1]) langen langsamen Aria. und da starb er mit lachenden Munde. . . Ich sass

[1]) ter = 3mal, Abkürzung Wolfgangs für: langen, langen, langen.

neben dem flut. wendling im orchestre. Ich sagte zu ihm, weil er vorher critisirte dass es unatürlich seye, so lange zu singen, bis man stirbt, mann kanns ja kaum erwarten. Da sagte ich zu ihm. haben sie eine kleine gedult, jezt wird er bald hinn seyn, denn ich höre es . . ich auch sagte er und lachte."

Aus der folgenden Stelle könnte man schliessen, dass Wolfgang die schriftlich fixierten Reformpläne Glucks gelesen hätte. Sie ist im Jahre 1780 geschrieben, in welchem Jahre Mozart zur Genüge Gelegenheit gehabt hatte, die ganze Streitliteratur zu verfolgen und sich die Gluck'schen Reformen zu Nutze zu machen. Jedenfalls bedeutet sie eine Absage an einen Usus der altitalienischen Arienbehandlung. Die Stelle lautet (München, 8. XI. 1780): „Nun aber kömmts was mir immer N. B. in einer Aria, unatürlich schien — nemlich das à parte reden. im Dialogue sind diese Sachen ganz Natürlich — Man sagt geschwind ein paar worte auf die Seite — aber in einer aria — wo man die wörter wiederhollen muss — macht es üble Wirkung — und wenn auch dieses nicht wäre, so wünschte ich mir da eine aria."

Im Zusammenhang mit diesen Betrachtungen wollen wir Mozarts Stellung zu den Reformitalienern und Gluck untersuchen, die ja bestrebt sind, alles Konventionelle, durch die Zeit in der Oper eingebürgerte Misstände zu entfernen zu Gunsten einer in der Wahrheit der Natur begründeten Dramatik. Gluck fasst diese Bestrebungen, die, wie Kretzschmar betont,[1]) nicht originale Neuorientierungen sind, sondern schon in Perez, Traetta, Iommelli, Majo, zum Teil schon Hasse ihre Vorbilder hatten, in seinem Dedikations-Schreiben zu der Oper Alceste ungefähr zusammen: „Nachdem ich mich entschlossen hatte, die Oper Alceste in Musik zu setzen, machte ich mir zum Gesetz, alle Missbräuche zu vermeiden, die durch die Eitelkeit und die falschen Begriffe der Sänger, so wie durch die allzu grosse Gefälligkeit der Komponisten

[1]) Kretzschmar. Zum Verständnis Glucks. Gesammelte Aufsätze Band II S. 193 ff. (Peters Jahrbuch 1903).

in der italienischen Oper eingeführt worden waren: Missbräuche, die aus den herrlichsten und schönsten Szenen der Oper die langweiligsten und lächerlichsten gemacht haben. Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, die darinnen besteht: die Poesie zu unterstützen und den Ausdruck der Leidenschaften sowie das Interesse der Situationen mehr zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen zu schwächen. Ich habe mich daher wohl in Acht genommen, einen Sänger in einer lebhaften Stelle des Dialogs zu unterbrechen um ihn ein langweiliges Ritornell absingen zu lassen oder ihn in der Mitte der Erzählung bei einem günstigen Vokal aufzuhalten, sei es, um ihm entweder Gelegenheit zu geben, seine schöne Stimme in einer langen künstlichen Passage zu zeigen, oder Zeit zum Odem schöpfen zu lassen, einen Orgelpunkt anbringen zu können." So konsequent und für die damaligen Zeiten rücksichtslos geht ja Mozart auch in seinen späteren Werken nicht vor, deshalb nicht, weil er immerhin Rücksichten auf die ausübenden Kräfte zu nehmen hatte, denen gegenüber er nicht so unabhängig wie Gluck war, dann auch, weil er als echt italienischer Meister den Reiz des Melos einer strengen Dramatik nicht immer opfern wollte.

Es ist bedauerlich, dass wir in Mozarts Briefen eigentlich nur eine Stelle finden, die direkt seine Stellung zu den verschiedenen Richtungen in der Opernbehandlung ausdrückt. Seine Werke sind und bleiben die sprechendsten Beweise seiner stetigen Entwicklung zur Meisterschaft, seiner auf Wahrheit und innerliche Vertiefung gerichteten Fähigkeiten. Dabei muss man bedenken, in welche Bahnen der junge Mozart durch den berechnenden Sinn des Vaters und die Praxis seiner Zeit gelenkt wurde.

Bevor wir auf Wolfgangs Stellung zu den Vertretern der streng dramatischen Richtung selbst eingehen, wollen wir sein Verhältnis zu den Gegnern dieser Reformer, besonders das zu dem Londoner Bach untersuchen, der auf Mozart lange einen bedeutenden Einfluss ausübte. Letzterer

gehörte der sogenannten Neuneapolitanischen Schule an, die darauf ausging, den sinnlichen Reiz der Musik stärker zu betonen. Nicht allein die Freundschaft Wolfgangs mit Christian Bach, vor allem der Vater ist schuld, dass Wolfgang ein Anhänger dieser Schule wurde. Des Vaters Charakter, soweit er sich in seinen eigenen Kompositionen widerspiegelt, ist nach Max Seiffert's [1]) Untersuchungen durchaus optimistisch gefärbt: „in die Schmerzenstiefen des Gemüts steigt er nirgends hinab, stets bewegt er sich an der sonnigen Oberfläche heiterer anmutiger Melodien. Das Volkstümliche, „P o p u l a r e“, wie er es selbst nennt, ist es, was in allen seinen Instrumentalwerken den wesentlichen Kern bildet.“ Diese Betonung des Popularen treffen wir in verschiedenen Briefen; ich will hier einige Beispiele mit der stereotypen Formel wiedergeben (Salzburg, 1. XI. 1777): „Ich wünsche, dass Du in Manheim etwas zu thun bekommst. Sie spielen immer deutsche opern. vielleicht bekommst Du eine zu machen? -- Sollte es geschehen, so weisst Du ohne dem, dass ich Dir das natürliche, für jedermann leicht fassliche Populare nicht erst recommandieren darf; das grosse, erhabene gehört zu grossen Sachen.“ — „Höre, bevor Du schreibst und überlege den geschmack der Nation. höre oder betrachte ihre opern. ich kenne Dich, Du kannst alles nachahmen. schreib leicht für Liebhaber und popular: schreib nicht eylig.“ — „Schreib etwas. Nur kurz — leicht — popular. Glaubst Du Dich etwa durch diese Sachen herunterzusetzen? — keineswegs! hat dann Bach in London jemals etwas anders, als derley Kleinigkeiten herausgegeben?“ (13. VIII. 1778). Hier haben wir die Berufung auf Christian Bach. Auffällig ist einmal, dass solche Ermunterungen nötig sind; weiter dann die Anfrage, ob die Rücksichtnahme auf das „Populare“ Mozarts Feingefühl widerstreben könne. Wenn der Vater solche Fragen stellen muss, beweist dies, dass Wolfgang nicht aus seinem Naturell heraus in diesem Stil

[1]) Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern II 9,2: Leopold Mozart, herausgegeben von Max Seiffert.

gearbeitet hat, sondern auf des Vaters wiederholte Aufforderungen hin. die dann unterstützt wurden besonders durch die Bekanntschaft mit Christian Bach.

Bach war 1762 nach London an die italienische Oper berufen worden. Auf der Kunstreise nach Paris - London lernten die Mozarts Bach kennen. Jahn gibt ein kleines Bild von dem gegenseitigen Verkehr,[1]) wie Bach den Knaben auf dem Schoss sitzen hatte und wie sie zusammen eine Sonate ausführten, so dass jeder abwechselnd einige Takte spielte. Sein Leben lang war ihm Mozart ein lieber Freund. Noch 1778 bei seinem Aufenthalt in Paris, als Bach dort eintraf, um die französische Oper[2]) zu schreiben, meldet er dem Vater (St. Germain, 27. VIII. 1778): „Mr. Bach von london ist schon 14 täge hier. — seine freüde, und meine freude. als wir uns wieder sahen, können sie sich leicht vorstellen — vielleicht ist seine freude nicht so wahrhaft — doch muss man ihm dieses lassen, dass er ein Ehrlicher Mann, ist und den leüten gerechtigkeit widerfahren lässt; ich liebe ihn (wie sie wohl wissen) von ganzem herzen — und habe hochachtung für ihn, und er — das ist mahl gewis, dass er mich so wohl zu mir selbst, als bey andern leüten — nicht übertrieben wie einige, sondern Ernsthaft-wahrhaft, gelobt hat."

Die Hast, mit der Wolfgang ein Lob von Seiten Bachs entgegennimmt, beweist die tiefe Verehrung, die er für diesen empfand. Schon 1764 berichtete der Vater (London, 28. V. 1764), der englische König habe Wolfgang „nicht nur Stücke von Wagensell, sondern von Bach, Abel, und Händl vorgelegt, alles hat er prima vista weggespielt." Bis zum Jahre 1778 stossen wir in den Briefen auf Mitteilungen, die Mozarts eingehendes Studium von Bach'schen Kompositionen dartun und seine offensichtliche Liebe für Bach's leichte Schreibweise. (Mannheim, 28. II. 1778) „gestern war ich beym Raff, und bracht ihm eine aria die ich diese täge für ihn geschrieben habe. Die wörter sind: se al labro mio

[1]) Jahn Bd. I S. 43.
[2]) Amadis de Gaules.

non credi, bella nemica mia etce: ich glaub nicht das der text vom Metastasio ist. Die aria hat ihm überaus gefallen. mit so einem Mann mus man ganz besonders umgehen. ich habe mit fleis diesen text gewählet, weil ich gewust habe, dass er schon eine aria auf diese wörter hat; mithin wird er sie leichter und lieber singen. ich habe ihm gesagt, er soll mir aufrichtig sagen, wenn sie ihm nicht taugt, oder nicht gefällt; ich will ihm die aria ändern wie er will, oder auch eine andere machen. behüte gott, hat er gesagt, die aria muss bleiben, denn sie ist sehr schön, nur ein wenig bitte ich sie, kürzen sie sie mirs ab, denn ich bin izt nimmer so im stande zu souteniren. von herzen gern, so viell sie wollen, habe ich geantwortet; ich habe sie mit fleis etwas länger gemacht, denn wegschneiden kann man allzeit, aber dazusezen nicht so leicht. nachdemm er den andern theil gesungen hat, so that er seine brülle herab, sah mich gross an, und sagte — schön, schön! das ist eine schöne seconda parte; und sang es 3mahl. als ich weggieng, so bedanckte er sich sehr höflich bey mir; und ich versicherte ihn im gegentheil, dass ich ihm die aria so arangiren werde, dass er sie gewis gern singen wird; denn ich liebe dass die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachtes kleid. ich habe auch zu einer übung, die aria, non sò d'onde viene etc: die so schön vom Bach (Joh. Christian) componirt ist, gemacht, aus der ursach, weil ich die vom Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt, und immer in ohren ist; denn ich hab versuchen wollen, ob ich nicht ungeacht diesen allen im stande bin, eine Aria zu machen, die derselben vom Bach gar nicht gleicht? — sie sieht ihr auch gar nicht, gar nicht gleich. Diese aria habe ich anfangs dem Raf zugedacht, aber der anfang gleich schien mir für den Raff zu hoch, und um ihn zu ändern gefiel er mir zu sehr, und wegen sezung der instrumenten schien er mir auch für einen sopran besser, mithin entschloss ich mich diese aria für die weberin zu machen; ich legte sie beyseit, und nahm die wörter se al labro etc: für den Raff vor. ja, da war es umsonst; ich hätte ohnmöglich schreiben können,

die erste aria kamm mir immer in kopf. mithin schrieb ich sie, und nahm mir vor, sie accurat für die weberin zu machen. es ist ein Andante sostenuto (vorher ein kleins Recitativ), in der mitte der anderte theil, nel seno à destarmi, dann wieder das sostenuto.“ Von Herbst 1778 an versiegen in den Briefen die Stellen über Bach, bis Wolfgang den 10. April 1782 den Tod Bachs meldet mit der nackten Interkalation: „schade für die musikalische Welt.“ Dieser etwas karg bemessene Nachruf, ausserdem die Tatsache, dass er den schon am 1. Januar erfolgten Tod erst 4 Monate später dem Vater anzeigt würden allein schon zum Beweis genügen, dass Mozart unterdessen von diesem Mann und seiner Richtung abgeschwenkt war. Dafür haben wir zufällig noch den Beweis in den Briefen. Während Mozart in München am Idomeneo arbeitete, hielt es der Vater für nötig, seine „Recommadation“ mitzugeben: (Salzburg, den 11. XII. 1780) „Ich empfehle Dir Bey Deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, — Du weisst es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, — vergiss also das so genannte populare nicht, das auch die langen ohren Kitzelt.“ Da kommt auch 5 Tage später (München, den 16. XII. 1780) die glänzende Abfuhr, die sich mit wahrem Genuss liest: „wegen dem sogenannten Populare sorgen sie nichts, denn, in meiner oper ist Musick für aller Gattung leute; — ausgenommen für lange ohren nicht.“

Hier also müssen wir feststellen, die Emanzipation von der Bevormundung des Vaters, dann die Stellung zum Populare, das, wenn nicht völlig ausgeschaltet, so doch jetzt nicht mehr im Vordergrund steht, wohl, wie Mozart zugibt, als Koncession an Nichtkenner mit eingeflochten wird.

Zwischen den Jahren 1778 und 1780 müssen wir in Mozarts Entwicklung irgendwo das Einsetzen einer neuen Phase konstatieren. Von wo sie ausgegangen, lässt sich schon erraten; es kann nur der Einfluss der streng dramatischen Richtung mit ihren ästhetischen Grundsätzen der Wahrheit und Natürlichkeit sein, personifiziert für Mozart

in Gluck. Seit Ende 1780 datiert Jahn [1]) den nachweisbaren Einfluss Glucks auf Mozart. Letzterer kam Frühjahr 1778 nach Paris, als dort der Streit der Gluckisten und Piccinisten ausgefochten wurde und der Ausgang noch nicht entschieden war. Wolfgang verhielt sich den Anweisungen des Vaters gemäss entschieden neutral und vermied es, sich für die eine oder andere Partei auszusprechen. Die in Paris anzuwendenden Verhaltungsmassregeln diktierte ihm der Vater vor der Abreise von Mannheim aus (Salzburg, den 9. II. 1778): „Sollte Gluck, Piccini da seyn, so wirst Du ihren umgang möglichst meiden und so auch mit Gretry keine freundschaft machen. de la politesse, et pas d'autre chose.“ Wenn Wolfgang äusserlich zu keiner Partei überging, ja auf öfteres Drängen Grimms, eines Parteigängers Piccinis, nicht auf des letzteren Seite übertrat, trotzdem Grimm Wolfgangs Wohltäter und sozusagen sein Vormund in Paris war, so muss man wohl annehmen, dass ihn Gluck mit seinen Opern mächtig angezogen hat, um das Gleichgewicht gegen Wolfgangs Verpflichtungen gegenüber Grimm aufrecht erhalten zu können. Mozarts Briefe sprechen immer mit unbedingter Achtung von Gluck. Der Vater glaubte, Gluck hätte 1768 gegen die „Finta semplice“ seines Sohnes intriguiert, so dass sie nicht zur Aufführung kam. Später merken wir in seinen Briefen nichts mehr von Vorurteilen gegenüber Gluck; er tadelt nichts an ihm, lobt ihn aber auch nicht; Glucks Neuerungen mögen seinem in musikalischer Hinsicht auf das Leichte, Populare und sogar „niedrig Komische“ [2]) gerichteten Geist nicht imponiert haben, wohl aber Glucks Erfolge. Wolfgangs Briefe dagegen verraten eine Anerkennung für den Neuerer, die ihm selbstverständlich zu sein scheint. (Wien, 24. X. 1781): „Gestern war die erste Vorstellung von der Iphigenie, ich war aber nicht darin, — denn, wer ins Parterre hat gehen wollen, hat schon um 4 uhr hinein müssen . . aber in den Proben war ich fast in allen.“ Wie mächtig muss sich Wolfgang angezogen gefühlt

[1]) Jahn Bd. I, S. 684.

[2]) vergl. Denkmäler d. Tonkunst in Bayern II Folge 9,2 S. L. II.

haben, wenn er „in fast allen Proben“ war; und auch hier kein Wort der Kritik, sowenig wie in dem folgenden Brief, trotzdem Wolfgang die Werke seiner Rivalen gern hernimmt. (Wien, 30. I. 1782): „Die oper (Die Entführung aus dem Serail) schläft nicht, sondern — ist wegen der grossen gluckischen opern und wegen viellen sehr Nothwendigen veränderungen in der Poesie zurückgeblieben; wird aber gleich nach ostern gegeben werden.“

Glucks Verhältnis Wolfgang gegenüber wird bald das eines wahren Freundes und Gönners Mit schlecht verhehltem Stolz berichtet der Sohn dem Vater (Wien. 7. VIII. 1782): „Meine oper (Entführung) ist gestern wieder und zwar auf begehren des glucks gegeben worden. — Gluck hat mir vielle Complimente darüber gemacht. Morgen speise ich bey ihm.“ Wie geizig Wolfgang Gluck gegenüber mit Anerkennungen und direkten Lobsprüchen ist, ist ganz auffällig. Auch die folgende Stelle (Wien, 17. VIII. 1782): „selbst gluck, — hat ihn teutschland zu diesem grossen Mann gemacht? — leider nicht!“ hat, mit seinen Aeusserungen über Bach Christian verglichen, etwas Zurückhaltendes an sich, obschon darin von seiten Wolfgangs vollständige Anerkennung des Verdienstes und des Genies Glucks enthalten sind. Den 29. März 1783 berichtet noch ein Brief, Wolfgang habe in einem Konzert die Arie „unser dummer Pöbel meint“ aus Glucks Oper: „Die Pilgrimme von Mekka“ variiert, dann versiegen die Nachrichten.

Wie Jahn in der Mozartbiographie ausführlich zeigt, war das Zusammentreffen Glucks mit Mozart von höchster Bedeutung für letzteren. Glucks Reformen verdichteten sich in Mozarts Werken.[1]) Als letzte Konsequenz schuf Mozart seine unsterblichen Ensembles, in denen das Pathos der Leidenschaften, der natürlichen Affekte, unverfälscht, unent-

[1]) Ich schalte dabei das Gebiet der Seria aus; für diese beweist Kretzschmar (Gesammelte Aufsätze II S. 265) dass Mozart Gluck auf diesem Gebiet nicht übertroffen, besonders seine Textreform sich nicht zu Nutzen gemacht habe.

wertet sich abprägte, deren künstleriche Vollendung darin bestand, dass dort in den Gefühlsabdrücken der Complexe das Individuum nicht aufging, sondern Ausdrucksmöglichkeiten konstruiert wurden für parallel verlaufende Stimmungen.

Von Glucks Vorgängern auf dem Gebiet der Reform, Traetta und Iomelli, die, wie Chrysander — laut Kretzschmar — nachweisen konnte,[1]) auf Mozart einen entschiedenen Einfluss ausgeübt haben, bringen die Briefe wenig Ausführliches. Kretzschmar schreibt:[2]) „Den Briefen nach haben Mozart an Gluck nur die Chöre interessiert; dass ihn Grimm auf Piccini als Komponisten des Roland, also als Gluckschüler, hingewiesen hat, meldet er dem Vater als eine Beleidigung.“ Der Uebersichtlichkeit halber will ich die betreffenden Briefstellen hier wiedergeben. In dem einen Brief vom 28. II. 1778 heisst es: Der Mangel an Chören in Piccinis Roland „ist auch das einzige. was man ausgesetzt hat, das nemlich die Chöre zu nackend und schwach seyen, und überhaupt die Musique ein wenig zu einförmig. zu Paris war man izt halt die Chöre von gluck gewohnt.“ Der andere Brief ist in höchster Aufregung abgefasst, kann auf objektive Urteile gar keinen Anspruch erheben (11. IX. 1778): „Er (Grimm) hat wollen, ich soll immer zum Piccini laufen. . . und ich habe allzeit gesagt: nein, da gehe ich keinen schritt hin: mit einem wort, er ist von der welschen Partie.“ Der erste Brief stammt aus einer verhältnismässig frühen Periode, in der das Studium Glucks von Seiten Wolfgangs erst einsetzte; ein Schluss auf das Ganze ist somit ungerechtfertigt. Er ist aus Mannheim geschrieben, gibt bloss den Bericht einer zweiten Person, ist darum für Mozarts Stellung zu Gluck bedeutungslos. Wieso Grimm auf Piccini als Gluckschüler hingewiesen haben soll, ist unverständlich. Hätte Wolfgang an Gluck die Chorbehandlung als das Wesentliche seiner Reform betrachtet, dann wäre ja gerade die Schwäche der Chöre bei Piccini dazu angetan gewesen, in Piccini alles, nur nicht

[1]) Allgemeine Musik Zeitg. 1882.
[2]) Gesammelte Aufsätze II S. 266.

den Gluckschüler zu sehen. Ueberhaupt stellt der zweite Brief den Gluck-Piccini Streit nicht als einen Kampf um ästhetische Probleme hin, sondern als trivialen Nationalitätenhader. Man wird somit guttun, aus den genannten Briefen keine weitgehenden Schlüsse zu ziehen.

Den 27. Mai 1770 wohnen Wolfgang und der Vater einer Probe von Iommellis Armida bei. Beide, damals dem neuneapolitanischen Geschmack huldigend, mussten dementsprechend an den vollen dramatischen Gestalten der Oper achtlos vorübergehen. Den ersten Eindruck fasste Mozart in die Worte zusammen (Neapel 29. V. 1770) „La quale è una opera che è ben scritta e che me piace veramente." Den 5. Juni 1770 verbesserte er sich: „Die Oper hier ist von Iommelli; sie ist schön. aber zu gescheut und zu altväterisch fürs Theater". Diese Wankelmütigkeit im Urteil treffen wir z. B. auch bei der Kritik der Holzbauerschen Opern. Vom Standpunkt der Neuneapolitaner aus konnte Mozart die Armida des reformierenden Iommelli nicht anders bewerten.

Die Bedeutung der ersten Tastversuche nach Reformen bei Hasse ist Mozart, aus seinen Briefen zu schliessen, nicht zu Bewusstsein gekommen.

Ein anderes Gesetz der Aesthetik, finden wir beim Vater angedeutet. dasjenige der Einheit in der Mannigfaltigkeit, wenn er sagt (13. VIII. 1778): „Der gute Satz, und die ordnung, il filo — dieses unterscheidet den Meister vom Stümper auch in Kleinigkeiten." Dieser Grundsatz war schon von Augustin[1]) und Leibnitz betont, von den französischen Rationalisten, voran Crousatz. erneuert. als Grundbedingung aller Aesthetik angesprochen worden; man ging so weit, dass man den Kunstgenuss einzig in die Erkenntnis der Beziehungen der Unterteile zum Ganzen verlegte, sogar teilweise unter Verurteilung einer Freude am Sinnlich-Schönen. Dies Betonen der logischen Symmetrie meint der Vater mit der Ordnung und dem filo. Das ist einer der Hauptvorzüge des Sohnes, dass der Faden der

[1]) Goldschmidt: Aesthetik S. 36.

konsequenten Entwicklung seiner dramatischen Figuren nie zerrissen wurde, dass aber auch der Einheit zu Liebe das Schönheitsprinzip nicht gelitten hat, oder auf Kosten der Schönheit die Einheitlichkeit verletzt wurde. So wusste der Sohn als glücklicher Eklektiker stets die Mitte zu halten zwischen extremen Einseitigkeiten.

Bevor wir uns von diesem Kapitel verabschieden, ist es noch nötig, Wolfgangs Stellung zur Programmusik und zu der Musik als tonmalender Kunst zu untersuchen. Dass er gegen erstere eine ausgesprochene Abneigung empfand, brauche ich nicht zu betonen und es ist kein Instrumentalwerk Mozarts überliefert, in dem Wolfgang versucht hätte, durch Ueberschriften die Fantasie des Hörers eindeutig zu bestimmen und in ausserästhetische Bahnen zu lenken. Gewiss hat er der Tonmalerei ihre Berechtigung nicht abgesprochen und sie als Hülfsmittel zur Erweckung bestimmter Assoziationen entsprechend verwendet, aber von Jugendarbeiten abgesehen, wo der Einfluss des Vaters ihm oft zu autoritativ in seine Arbeit eingriff, geschah dies immer in bescheidenem Masse, liess er sie nie in Selbstzweck ausarten, sondern benutzte sie sozusagen als Kolorierungsmittel zu seinen unübertroffenen Seelengemälden. Von diesem Standpunkte aus können wir Wolfgangs Benehmen gegenüber dem Abt Vogler verstehen, können wir auch begreifen, wie der Vater in seinem Sohn den direkten Gegner seiner programmatischen Spielereien grosszog und selbst später diese seine Kompositionsweise aufgab. In den Denkmälern deutscher Tonkunst [1]) hat Max Seiffert ausgewählte Werke Leopolds neu herausgegeben. Zur Illustration gebe ich hier die Ueberschriften eines Orchesterwerkes aus dem Jahre 1760: Sinfonia-burlesca betitelt. Darin kommen folgende Sätze vor: Menuett mit Trio, dann Andante: „Il Signor Pantalon“ und Finale: „Harlequino“.[2]) Seine „Bauernmusik“ übersandte der Vater mit folgenden Anweisungen: [3]) „Hier kommt auch die

[1]) Ich zitiere im Folgenden nach Max Seiffert.
[2]) Man vergleiche damit Schumanns Carneval.
[3]) Denkmäler d. T. II. 9,2 Seite XXX.

Bauernhochzeit. Sie können, wenn sie es recht anstellen, auch die cassa des collegii Musici damit bereichern. Es ist eine Leyer und ein Dudlsack oder Polnischpock darbey. Diese könnte man auf die Fastnacht produzieren. Es wäre gut. wenn sie auch ein Hackebrettl oder Cymbal darbey hätten, solches müsste der, so es spielet, aus der Violinstimme exerzieren, und wenn ers gut machen will, die Violine oder den Bass untereinander setzen. . . Anfangs ist der Marche, welchen man recht bauernhaft abspielen muss, in welchem man bei den 19 ten und 21 ten Takte des ersten Theils, und beim 27. und 29. Tacte des zweyten Theils à tempo nach diesen Noten jauchzen muss. ich bitte aber piano und forte wohl beachten zu lassen, und sonderheitlich, wenn die Leyer und Dudelsack dareinspielen, müssen alle andern Instrumente piano gehen. . . Was bey dem Adagio stehet wegen der Bedauerniss des Jungfernkranzes, kann meinethalben auf eine noch bessere Art erklärt werden. Ich schrieb es in der Eyl. Das piano darin stellet halt ein schamhafte Betrübniss der Braut vor, bey dem forte aber wird ihr von der ganzen Freundschaft ein Herz eingesprochen: man muss also die piano und forte allemal recht wohl beobachten. Bey dem Marche mag auch nach dem Jauchzen jedesmal ein Pistolschuss geschehen, wie es bey Hochzeiten gebräuchlich ist. und wer recht auf den Fingern pfeifen kann, mag auch unter dem Jauchzen darein pfeifen."

Jahn [1]) hat schon das Programm zur „Schlittenfahrt" mitgeteilt einer andern programmatischen Schöpfung Leopolds — das gedruckt den Zuhörern ausgeteilt wurde. Ich weise hier darauf, weil es zeigt, wie wenig der Sohn vom „gusto" des Vaters als Erbe miterhielt.

Solche Arbeiten ergaben sich als Folgerung jener Auffassung, die sich immer als etwas Gesuchtes ergibt, aus einem Mangel an unmittelbarer Produktionslust heraus. Das ist es auch, was Wolfgang bei Vogler als „Mathematik" bezeichnet, als affektiertes Rationalisieren, statt Ausfluss eines ungewollten Willens, als Herzensbedürfnis zu sein.

[1]) Jahn Bd. I S. 16.

Dies ist meines Erachtens der Hauptgrund der ganz schroffen Stellungnahme Wolfgangs zu Vogler, die bis zum Uebereifer und zur völligen Verkennung jeden Verdienstes Voglers, selbst desjenigen als Lehrers und Kritiker führte.

Es ist auch nötig, zu untersuchen, wie Mozart die Klangmalerei in seinen Werken verwendet. Da kann man von vornherein konstatieren, dass er diese Mittel gleichfalls gebraucht, dass man aber kaum Stellen ausfindig machen kann, in denen es bei ihm überwuchert. Seine Tonmalerei hält sich immer in angemessenen Grenzen; sie wird nie Selbstzweck und übertönt nie den Hauptgedanken, geschweige denn, dass sie zur Trivialität gesteigert das Prinzip der musikalischen Schönheit sprengt. Ziehen wir z. B. die Schilderung des Duells im 1. Akt des Don Juan heran. Hier in 8 Takten ist die ganze schauerlich-aufregende Szene abgetan, zu der andere Seiten [1]) verwenden. Auf den ersten Blick bekommt man den Eindruck, Mozart habe hier rein tonmalerisch vorgehen wollen; das hätte ihm niemand in dieser kurzgespannten Situation verübelt. Aber den Nachdruck verlegt Wolfgang auf die Harmonik. Die Mischung der Gefühle ist hier meisterhaft: Auf beiden Seiten Don Juans überlegener Trotz und gezügelte Energie, auf Seiten des Comthurs beleidigte Vaterehre und blinde Wut. „Niemals" sagt Wyzewa,[2]) „hat er sich dazu hergegeben, diese Klangmalereien als für sich bestehend zu behandeln, vom Standpunkt der reinen Malerei aus. Da er auf sie angewiesen ist, versuchte er dabei als Musiker vorzugeben, d. h. sie dem Ganzen unterzuordnen (d'en faire des éléments d'un ensemble) so, dass sie ihre Schönheit und ihren eigenen Ausdruck unabhängig von ihrem Zweck als malendem Mittel behalten."

Gerade die Aeusserungen Mozarts selbst über die Tonmalerei in seinen Opern geben ein falsches Bild seiner Schaffensweise und können irreführen. Mozart nimmt das

[1]) Man vergleiche damit etwa den Boxkampf in Richard Strauss' Josefslegende.

[2]) T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix: W. A. Mozart Bd. I S. 11

Hauptgefühl immer vorweg, diesem untergeordnet werden die Details; letztere sind es, die er in den Briefen oft bespricht, auf die er sich soviel einbildet, weil es seiner Meisterhand gelingt, sie dem Rahmen einzufügen, ohne ihn zu sprengen. Die wichtigste Stelle, zugleich die verdächtigendste, haben wir früher besprochen. Der Vollständigkeit halber wollen wir auch die andern wiedergeben.

Nachdem er einmal vom Melodrama und seinen Vorzügen gesprochen hat, fährt er weiter (Mannheim, 12. XI. 1778): „Meine Meynung wäre, - man solle die meisten Recitativ auf solche art (melodramatisch) in der opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die wörter gut in der Musick auszudrücken sind, das Rezitativ singen." Dieser Ausdruck, „Wörter in der Musik ausdrücken", kann sich kaum auf Tonmalerei beziehen; ich bringe diese Stelle deshalb, weil sie missverstanden werden könnte. Die Rolle der Illustration im Rezitativ ist dem Orchester vorbehalten, und da es sich in Rhythmen und Intervallen der affektierten Rede nähern soll und Situationswechsel gewöhnlich schnell vor sich gehen, so kann sich diese Stelle nicht auf Klangmalerei, sondern auf nur charakterisierende Wendungen beziehen. Von einer andern Arie im Idomeneo sagt Mozart auf den Vorwurf hin, sie wäre „wider den text" geschrieben (München, 27. XII. 1780): „Die aria ist ganz gut auf die Wörter geschrieben — man hört das mare und das mare funesto — und die Passagen sind auf Minnaciar angebracht, welche dann dass Minnaciar, das Drohen — gänzlich ausdrücken — und überhaupt ist dass — die Prächtigste aria in der opera — und hat auch allgemeinen Beyfall gehabt." Hier wieder der Sanguiniker Mozart, der, was angegriffen wird, in besonderen Schutz nimmt und bis zum Aeussersten verteidigt. Dass er sie für die prächtigste Arie [1]) der Oper hielt, mochte er — trotz ihres schönen Mittelsatzes — selbst nicht glauben. Er selbst hebt hervor, dass er auf das Minacciar den Nachdruck legt, welches als beängstigendes Moment den Gefühlswert

[1]) Es handelt sich um die lange Bravourarie Nr. 2 im Idomeneo.

dieser Arie darstellt. Sich selbst ist Mozart ein Rätsel, da er die eigentliche Grösse seines Schaffens oft nicht herauszuheben vermag, deshalb auch, weil es ihm an Ausdrucksfähigkeit mangelt.

Wenn wir das Ganze kurz rekapitulieren, so kommen wir zu dem Ergebnis, dass Mozart die Musik auffasst als Kunst, berufen, durch ihre den Tonreihen eigenen Ausdrucksmöglichkeiten Vergnügen zu bereiten, unter Beachtung der beiden obersten Gesetze der Schönheit und Wahrheit, und eventueller massvoller Heranziehung der Tonmalerei als Schilderungsmittel. Diese seine schriftlich fixierten Ansichten entsprechen in der Hauptsache seinen unübertroffenen Ausführungen.

II. Teil.

Mozarts Bemerkungen über die Musiktreibenden.

A. Der Schaffende.

Mozarts Ansichten über das Genie und das Talent.

„Genie", sagt Kant,[1]) „ist das Talent, welches der Kunst die Regel gibt". Dass Mozart sich als Medium einer unerklärbar sich äussernden Gewalt in ihm fühlte, dass nach seiner und des Vaters Auffassung eine Gottheit ihn in seiner Tätigkeit inspirierte, dass er ein Genie war, dessen war sich Wolfgang wohl bewusst, das spricht er des öfteren klar aus, z. B: (Wien, 25. VII. 1781) „gott hat mir mein talent nicht gegeben, damit ich es an eine frau henke, und damit mein Junges leben in untätigkeit dahin lebe." Einen Unterschied zwischen Genie und Talent machen die Mozarts nicht; sie gebrauchen beide Begriffe als Synonyma, auch nicht graduell abgestuft. — Wie überzeugt der Vater von den Talenten seiner Kinder war, wie ernst er ihre Erziehung nahm, zeigt ein Brief von ihm an den Freund Hagenauer: (München. 15. XI. 1766) „Gott (der für mich bösen Menschen allzugütige gott) hat meinen Kindern solche talente gegeben, die, ohne an die Schuldigkeit des Vatters zu gedenken, mich reitzen würde, alles der guten Erziehung derselben

[1]) Kant: Kritik der Urtheilskraft, I. Theil, § 46.

aufzuopfern. jeder augenblick, den ich verliehre, ist auf ewig verlohren. und wenn ich jemahls gewust habe, wie Kostbar die zeit für die Jugend ist, so weis ich es itzt. Sie wissen dass meine Kinder zur arbeit gewohnt sind: sollten sie aus Entschuldigung dass eines das andre verhindert sich an Müssige Stunden gewöhnen, so würde mein ganzes gebäude über den Haufen fallen; die gewohnheit ist eine eyserne Pfoad. und sie wissen auch selbst wie Viel meine Kinder, sonderlich der Wolfgangl zu lernen hat." So streng planmässig ging selten ein Erzieher, zugleich mit solch ganz ausserordentlichen Erfolgen vor. — Wie Wolfgang selbst Talente beurteilt, wie er die verschiedenen Vorbedingungen dazu feststellt, zeigt folgender Brief: (Paris, 14. V. 1778) „sie (die Tochter des Duc de guines) die meine scolarin in der Composition ist, . . . hat sehr viell talent, und genie, besonders ein unvergleichliches gedächtnüss, indemm sie alle ihre stücke, deren sie wircklich 200 kann, auswendig spiellt. sie zweifelt aber starck ob sie auch genie zur Composition hat — besonders wegen gedancken-idéen; — ihr vatter aber der (unter uns gesagt, ein bischen zu sehr in sie verliebt ist) sagt, sie habe ganz gewis idéen; es seye nur blödigkeit — sie habe nur zu wenig vertrauen auf sich selbst. Nun müssen wir sehen, wenn sie keine idéen oder gedancken bekömmt (denn itz hat sie würcklich gar — keine), so ist es umsonst, denn — ich kann ihr weis gott keine geben. . . heüte habe ich ihr die 4te Lection gegeben, und was die Regln der Composition, und das sezen anbelangt, so bin ich so ziemlich mit ihr zufrieden — sie hat mir zu den Ersten Menuett den ich ihr anfgesezt. ganz gut den Bass dazu gemacht. nun fängt sie schon an 3 stimmig zu schreiben. es geht; aber sie Ennuiert sich gleich; aber ich kann ihr nicht helfen; ich kann ohnmöglich weiter schreiten. es ist zu fruh, wenn auch wircklich das genie da wäre, so aber ist leider keines da — man wird alles mit kunst thun müssen. sie hat gar keine gedancken. es kömmt nichts. ich habe es auf alle mögliche art mit ihr Probirt; unter andern kamm mir auch in sinn, einen ganz

simplen Menuett aufzuschreiben, und zu versuchen, ob sie nicht eine variation darüber machen könnte? — ja, das war umsonst — Nun, dachte ich. sie weis halt nicht, wie und was sie anfangen soll — ich fieng also nur den ersten tact an zu variren, und sagte ihr, sie solle so fortfahren, und bey der iddée bleiben — das gieng endlich so ziemmlich. wie das fertig war, so sprach ich zu ihr, sie möchte doch selbst etwas anfangen — nur die erste stimme, eine Melodie — ja, sie besann sich eine ganze viertl stund und es kamm nichts. Da schrieb ich also 4 täcte von einem Menuett und sagte zu ihr — sehen sie, was ich für ein Esel bin; izt fange ich einen Menuett an, und kann nicht einmahl den Ersten theil zu ende bringen — haben sie doch die güte und machen sie ihn aus; da glaubte sie das wäre ohnmöglich; Endlich mit vieller mühe — kam etwas an tage; ich war doch froh, das einmahl etwas kamm. Dann musste sie den Menuett ganz ausmachen — das heist, Nur die Erste stimme. über Haus aber habe ich ihr nichts anders anbefohlen, als meine 4 täcte zu verändern, und von ihr etwas zu machen — einen andern anfang zu erfinden — wens schon die nemliche Harmonie ist, wenn Nur die Melodie anderst ist."

Ich gab den Brief deshalb in seiner ganzen Länge, weil er für Wolfgangs Unterrichtsmethode bezeichnend ist, und durch Bruchstücke daraus der Zusammenhang verloren ginge. Mozart unterscheidet darin also ganz genau, nicht zwischen Genie und Talent, aber bei letzterem selbst, indem er differenziert: Talent gleich Musikverständnis als Vorbedingung zur Aufnahme der Musik und zu ihrer Reproduction, und weiter Talent zur Komposition, zur produktiven Aeusserung des Genies.

Den Unterschied zwischen reproduzierendem Talent und schaffendem Genie gibt der eben wiedergegebene Brief. Die Vorbedingungen zum Talent sind in diesem Falle reichlich vorhanden. Der Wert der Regeln, so lange es sich um rein mathematische Ausführungen handelt, das reine Abklatschen der Formen, versagt hier nicht, aber die Ideen fehlen der Schülerin, sagt Mozart, die Tätigkeit der Phan-

tansie, die darin besteht, im Gegensatz zu den in Gesetze gefassten und von ihnen diktierten, rationalistischen Arbeit, hier spontaner Ausdruck der Seele zu sein. Dies ist das Prinzip der künstlerischen Tätigkeit.

In seinen Briefen beklagt sich Mozart oft darüber, dass sein künstlerisches Schaffen beeinträchtigt werde, sei es durch Mangel an Verständnis seiner Umgebung, Verkennung seines Talents durch sein Milieu, oder andere Unbehaglichkeiten seines Lebens. Ich führe hierfür bloss ein Beispiel an. Nachdem Wolfgang den Entschluss gefasst hatte, die Abreise von Paris anzutreten, gibt er seiner Freude über ein baldiges Wiedersehen in Salzburg Ausdruck und fährt dann fort: (Paris, 18 VII. 1778) „Unterdessen, in der süssen Hofnung, das wir doch einmahl, je eher je lieber, alle vergnügt seyn können, will ich mein leben, welches hier meinem genie — lust — wissenschaft und freüde ganz entgegen ist, in gottes namen fortführen."

Es wäre nun unsere Aufgabe, Mozart bei seiner Kompositionsarbeit zu beobachten unb anschliessend die Anforderungen kennen zu lernen, die er als produzierendes Genie auch an andere stellt. Der Entwicklungsprozess des Kunstwerks, von dem Augenblick des Bewusstwerdens im Medium an bis zur sichtbaren Fixierung hin ist so wunderbar kompliziert und so stetig fortlaufend, dass es als gezwungen erscheinen muss, Etappen in diesem fortwährenden Kreislauf zu konstatieren. Wie schon betont, ist die Produktionstätigkeit auch von materiellen Faktoren, wenn nicht abhängig, so doch beeinflusst. Die an sich aufreibende kompositorische Beschäftigung ist nun Mozart die angenehmste, besser gesagt, die angenehmere Arbeit; Grund hierfür ist nicht nur die Freude am Gelingen beabsichtigter Arbeiten, sondern das Beobachten der Offenbarungen des Genies, das Bewundern der eigenen Persönlichkeit als Offenbarungswerkzeug. „Meine liebe Arbeit, die Komposition," [1]) dieser Ausdruck kehrt öfters wieder. (Mannheim, 22. II. 1778) „Nun bitte ich dass ich zu schreiben aufhören

[1]) z. B. im Briefe vom 10. II. 1784.

darf, denn ich bin heut gar nicht sum briefschreiben auf gelegt, sondern mehr zum komponiren.“ Oder auch folgende Stelle: (Wien. 1. VIII. 1781) „mich freuet es so, das Buch zu schreiben,[1]) dass schon die erste aria von der Cavalieri, und die vom adamberger und das terzett welches den Ersten Ackt schliesst. fertig sind. . . die umstände, die zu der zeit da es aufgeführt wird, dabey verknüpfet sind, und überhaupts — alle andere absichten — erheitern meinen Geist dergestalten, dass ich mit der grössten Begierde zu meinem schreibtisch eile und mit gröster freude dabey sitzen bleibe.“ Dieses Agens, das ihn zur Tätigkeit anregt, abgesehen von äusseren Impulsen, Bestellungen, Aufforderungen des Vaters, dieses kann er sich selbst nicht erklären. Ganz sokratisch, dort auf ethischem Gebiet, hier auf ästhetischen, klingt der geheimnisvolle Requiembrief. Die Gewalt des Dämons, wie er den von ihm gleichsam Besessenen zur letzten Kraftentfaltung zwingt. zur völligen Loslösung von der Materie, ist kaum in einem Briefe tragischer zum Ausdruck gekommen wie in diesem hier. Das prophetisch-hellseherische Element ist hier so vorherrschend, der ganze Brief so in metaphysische Sphären gerückt, dass man versucht wäre, an seiner Echtheit zu zweifeln. Da er unter Wolfgangs Briefen wohl der schönste ist, gebe ich ihn hier übersetzt wieder: (vielleicht ist er an Lorenzo da Ponte in Wien gerichtet). „Lieber Herr. Ich möchte Ihrem Rat folgen, aber wie soll es mir gelingen? Mein Geist ist getrübt. ich brauche Kraft, und kann von meinen Augen das Bild dieses Unbekannten nicht wegscheuchen. Ich sehe ihn wieder, er bittet, bestürmt mich und fordert ungestüm die Arbeit. Ich arbeite weiter, weil mich das Komponieren weniger anstrengt als die Ruhe. Uebrigens brauche ich nicht mehr zu fürchten. Ich spüre nach diesem meinem Leiden, dass die Stunde schlägt; ich bin im Begriff auszuhauchen; ich ende, bevor ich mein Talent geniessen konnte. Das Leben war wirklich so schön, meine Laufbahn eröffnete sich unter so günstigen Auspizien, aber man kann sein Geschick nicht ändern.

[1]) Gemeint ist das Libretto zur „Entführung aus dem Serail.“

Keiner misst seine Tage, man muss sich beugen es geschehe wie es der Vorsehung gefällt, ich sterbe, dies ist mein Grabgesang, ihn darf ich nicht unvollendet lassen.“ Mozart. Wien, September 1791.“

Dass Wolfgang trotz aller hervorragenden Geistesgaben nicht immer leichtes Spiel bei seinen Kompositionen hatte, dass er auch viele Zeit auf seine Arbeiten verwenden musste, das sagt er ausdrücklich in einem Brief an Josef Haydn. Nachdem er ihm seine Quartette gewidmet, übergibt er sie seiner Protektion und fährt fort (Wien, 1. IX. 1785): „Sie sind wahrhaft die Frucht einer langen, mühsamen Arbeit.“ Von einem flüchtigen Hinschreiben, wie der Vater einmal von Variationen Wolfgangs schreibt (Paris, 16. V. 1766 an Hagenauer), ist also hier keine Rede und wenn der Sohn sich Haydn gegenüber, mit dem er auf ganz vertrautem Fusse gestanden haben soll, sich zu solchen Bekenntnissen versteigt, dann hat er sicher nicht übertrieben. Dass Mozart bemüht war, das Kennzeichen des Genies, nämlich eine vorbildliche Originalität seinen Arbeiten aufzudrücken, bekennt er dem Vater in einem Brief vom 10. II. 1784: „meine gemachte Musique liegt und schläft gut. - unter allen opern die wehrender zeit bis meine fertig seyn wird aufgeführt werden können, wird kein einziger gedanke einem von den meinen ähnlich seyn, dafür stehe ich gut!“

B. Die Reproduzierenden.

Beginnen wir hier bei den Untersuchungen der kritisch-ästhetischen Betrachtungen Mozarts mit dem grössten Komplexe der reproduzierenden Künstler, dem Orchester. Da verlangt Wolfgang, damit die im Verband zusammengefassten Individuen zur zweckentsprechenden Verwertung ihrer Kräfte gelangen können, strengste Disziplin und natürlich völlige Unterordnung unter einen massgebenden Leiter. Wir haben einen Brief Wolfgangs an den Vater aus Paris vom 9. Juli 1778, wo er so ungefähr zeigt, welche Forderungen er an das Orchester, die Mitglieder als auch den Leiter stellt. Die Stelle lautet: „Dies ist auch eins von den

hauptsachen was mir Salzburg verhast macht — die grobe, lumpenhafte und liederliche Hof Musique — es kann ja ein honnetter Mann, der lebensart hat, nicht mit ihnen leben; — er muss sich ja, anstatt dass er sich ihrer annehmen könnte, ihrer schämmen! — Dann ist auch, und vielleicht aus dieser ursache, die Musick bey uns nicht beliebt, und in gar keinen ansehen — ja wenn die Musique nur so bestellt wäre wie zu Mannheim! — Die subordination die in diesem orchestre herscht! — Die auctorität die der Cannabich hat — da wird alles Ernsthaft verichtet; Cannabich, welcher der beste Director ist den ich je gesehen, hat die liebe und forcht von seinen untergebenen. — er ist auch in der ganzen stadt angesehen, und seine soldaten auch — sie führen sich aber auch anderst auf — haben lebens-art, sind gut gekleidet, gehen nicht in die wirths-häuser und sauffen — bei ihnen kann dies aber nicht seyn, ausgenommen der fürst vertrauet sich ihnen oder mir, und giebt uns alle gewalt, was nur immer zur Musick nothwendig ist — sonst ist es umsonst; denn zu salzb: hat jeder von der Musique — oder auch — keiner zu schaffen — wenn ich mich darum annehmen müste, so müste ich ganz freyen willen haben — Der obersthofmeister müste mir in Musique sachen, alles was die Musique betrift, nichts zu sagen haben. denn ein Cavalier kann keinen kapellmeister abgeben, aber ein kapellmeister wohl einen Cavalier."

Trotz der strengen „Subordination", die Wolfgang von den Orchestermitgliedern verlangt und die er am Mannheimer Orchester rühmt, macht Mozart auf einen Vorzug aufmerksam, der sich bei diesen erhalten habe, nämlich die Achtung, die man sich gegenseitig entgegen bringt und sich zur Gleichberechtigung der Ausführenden erweitert habe. Diese Tatsache wurde dem Salzburger Künstler vom Grafen von Savioli, dem Mannheimer Intendanten versichert: (Mannheim, 29. XI. 1777) „Hier steht kein mensch von der music unter dem kapelmeister, nicht einmahl unter dem Intendant." Der Vater hält es für nötig, dem Sohne für die Behandlung des Orchesters im Jahre 1780 Vorschläge zu machen. Seine

ausserordentliche Begabung zum Pädagogen zeigt sich, wozu ihn sein scharfer psychologischer Blick vor allem befähigt, wird man ihm nach solchen Stellen nicht absprechen können, auch wenn man nicht wüsste, dass sein Verdienst in der Erziehung der Wunderkinder, und, was vielleicht noch mehr bedeutet, in der Erziehung vom Wunderkind zum klassischen Künstler besteht. Die ziemlich ausführliche Stelle heisst: (Salzburg, 25. XII. 1780) „Suche das ganze Orchester bey guter Laune zu erhalten, ihnen zu schmeicheln und sie durch die Bank mit Lobeserhebungen Dir geneigt zu erhalten; denn ich kenne Deine Schreibart, es gehört bey allen Instrumenten die unausgesetzte erstaunlichste Aufmerksamkeit dazu, und es ist eben kein Spaass, wenn das Orchester wenigstens drey Stunden mit solchem Fleiss und Aufmerksamkeit angespannt seyn muss. Jeder, auch der schlechteste Bratschist, ist auf's Empfindlichste gerührt, wenn man ihn tête à tête lobt, und wird dadurch eifriger und aufmerksamer, und so eine Höflichkeit kostet Dich nichts, als ein paar Worte. Doch — das weisst Du ja selbst, — ich sage es nur, weil man's oft da, bey der Probe, nicht gleich thun kann, und dann vergisst, und weil Du erst dann die Freundschaft und den Eifer des ganzen Orchesters nöthig hast, wenn die Opera in Scena ist. Die Lage des ganzen Orchesters ist dann ganz anders, und aller Mitspielenden Aufmerksamkeit muss noch mehr angespannt seyn. Du weisst, dass man nicht Alle zu Freunden haben kann. Es muss immer ein Zweifel und Aber mit unterlaufen. Man zweifelte, ob der zweyte Act[1]) so neu und gut als der erste Act ausfallen werde? — Da nun dieser Zweifel gehoben ist, so werden Wenige mehr für den dritten Act zweifeln. Aber ich wollte meinen Kopf wetten, dass Einige seyn werden, die zweifeln werden, ob diese Musik in Scena auf dem Theater auch die Wirkung wie im Zimmer machen werde? — und da braucht's auch wirklich den grössten Eifer und guten Willen des ganzen Orchesters."

Wolfgangs Taxierung der Kapellmeister, verglichen

[1]) des Idomeneo.

mit andern künstlerischen Berufen. schliesst zu Gunsten der ersteren ab. Er behauptet, dass ihm persönlich alle Befähigung zum Musikpädagogen, speziell zum Klavierlehrer, abgingen, dass ihn dagegen Begabung und Neigung zum Dirigentenamt hindrängten. Aus der Stelle geht auch hervor, dass für ihn Kapellmeister und Komponist reziproke Begriffe sind, umso mehr, als er als aussergewöhnlicher Komponist Anspruch auf eine Dirigentenstelle erhob: (Mannheim, 7. II. 1778) „ich bin ein Componist, und bin zu einem kapellmeister gebohren. ich darf und kann mein talent im Componiren, welches mir der gütige gott so reichlich gegeben hat, (ich darf ohne hochmuth so sagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals) nicht so vergraben; und das würde durch die viellen scolaren, denn das ist ein sehr unruhiges metier."

Wie Schünemann[1]) darlegt, waren in Italien und Deutschland die Kapellmeister, in deren Händen die Leitung des ganzen Spieles lag, „als Komponisten verpflichtet und mussten den lokalen Bedarf an neuen Musikstücken decken", ohne aber fremde Kompositionen zu vernachlässigen. Mozart strebte während seines Wiener Aufenthaltes danach, eine Kapellmeisterstelle einnehmen zu dürfen, sah sich aber in seinen Hoffnungen stets getäuscht. Während seines Aufenthaltes in Berlin 1789 wurde ihm von Seiten Friedrich Wilhelm II. die Stelle eines Kapellmeisters mit 3000 Talern Gehalt angeboten.[2]) Mozart besass nicht taktisches Geschick genug, hier zuzugreifen, erreichte trotz seiner Bemühungen in Wien[3]) nichts und starb, ohne seinen sehnlichen Wunsch nach einer Kapellmeisterstelle erfüllt zu sehen.

Wolfgang gibt der Kapellmeister- vor der Konzertmeisterstellung den Vorzug, nach ihm darf also der Klavierist die Oberleitung der Musik beanspruchen. Quantz z. B. entschied sich in dem Konzertmeister-Kapellmeisterstreit zu Gunsten des Ersteren, „weil die Violine zum Accompagnement

[1]) Schünemann: Geschichte des Dirigierens S. 170. In den kleinen Handbüchern der Musikgeschichte.

[2]) Jahn Bd. 1. S. 813.

[3]) vgl. seinen Brief von Anfang Mai 1791 an den Wiener Magistrat.

ganz unentbehrlich, auch durchdringender ist, als kein anderes von denen Instrumenten, die am meisten zur Begleitung gebraucht werden: so ist es besser, wenn er die Violine spielet.“ [1]) Die Stelle bei Wolfgang lautet: (Paris, 11. IX. 1778) „Nur eins bitte ich mir zu salsbourg aus, und das ist: das ich nicht bey der violin bin, wie ich sonst war — keinen Geiger gebe ich nicht mehr ab; beym clavier will ich dirigirn die arien accompagnieren; es wäre halt doch gut gewesen, wenn ich hätte können eine schriftliche versicherung bekommen, auf die kapellmeister stelle; denn sonst habe ich etwa die Ehre, dopelte Dienste zu verichten.“

In den Mozartbriefen finden sich die verschiedenen Direktionsmethoden bestätigt. In den Pariser Sinfoniekonzerten ist es der Primgeiger, dem die Leitung obliegt. So besagt ein Brief vom 3. Juli 1778: „Ich enschlosse mich (ins Concert zu gehen), mit dem vorsatz, dass wenn es so schlecht gieng, wie bey der Prob, ich gewis aufs orchestre gehen werde, und den h:Lahousè (-Pierre Lahoussaye) Ersten violin die violin aus der hand nehmen und selbst dirigirn werde.“ In den meisten andern Fällen, wo Wolfgang dirigierte, geschah dies am Flügel. Quantz und Philipp Emanuel Bach haben die Pflichten dieser Akkompagnisten — die, vorausgesetzt, dass kein zweiter Flügel vorrätig war, die Begleitung nach den Vorschriften des Generalbasses zu übernehmen hatten — zum Gegenstand längerer Erörterungen gemacht. Wolfgang meldet den 19. Oktober 1782 dem Vater: „lezthin wurde meine opera (Die Entführung aus dem Serail) gegeben; wo ich für gut befunden, wieder an das clavier zu gehen, und zu dirrigiren, theils um das ein wenig in schlummer gesunkene orchestre wieder aufzuwecken, theils um mich weil ich eben hier bin) den anwesenden Herrschaften als vatter von meinem Kinde zu zeigen.“ In den Briefen der italienischen Reise berichtet der Vater von der italienischen Praxis der Direktion und den Verpflichtungen, denen der Komponist der Aufführung seiner Werke gegenüber unterworfen ist: (Mailand, 5. I. 1771) „die ganze Zeit der opera

[1]) Quantz: Die Flöte traversiere, XVII. Hauptstück, § 3.

gehen wir bald da bald dort hin, wo es uns beliebt. dann der maestro ist nur verbunden 3 Abend die opera im orchester zu dirigieren; wo beym 2ten Clavier der Maestro Lampugnani accompagniert. welcher, da der Wolfg. nicht mehr spielt nun das erste, der Maestro Melchior Chiesa aber das zweyte Clavier spielt." Abweichend von der Opernpraxis, war bei Choraufführungen in der Kirche ein Taktschläger tätig.[1]) Gegen die „abentheuerlichen Gebärden" und „grässlichen Gesichter" wurde manche kritisierende Stimme laut, von denen Schünemann ergötzliche Beispiele gibt. Auch Mozart hat, so oft er derartige Aufführungen zu leiten hatte, sich der Praxis des Taktschlagens bedient. Der Vater gibt ein Beispiel, in dem er (Wien, 14. XII 1768) meldet, dass „die Messe, so am 7. Dezemb: vom Wolfgangl: beym P. Parhamer in gegenwart des Kayserl: Hofes aufgeführt worden, und wobey er (Wolfgang) selbst den Tact geschlagen hat, dasjenige, was die feinde durch Verhinderung der opera zu Verderben gedacht, wieder gut gemacht" habe. Einen eigenartigen Usus erwähnt Leopold: (Salzburg, 1. XI. 1777) „Diesen augenblick komm iche aus dem Amt vom Domb, es wurde die Hautb:Mess vom Haydn (Michael) gemacht, er Tacktierte sie selbst. noch muss anmerken, dass der Brunetti beym Ferlendis und der Wenzl Sadlo bey den Fagotisten, der Hafeneder aber bey den anderen Oboisten rückwerts stunden, immer auf den Haydn sahen, und ihnen den Tact auf die achsel schlugen: sonst würde es manchmal, sonderheitlich in Fugen und bey laufenden Bass-obligationen artig untereinander gegangen seyn." Wir hätten es in diesem Falle sogar mit einer vierfachen Direktion zu tun.

Auch über Zusammensetzung und Aufstellung der Orchester, über ihre Vortragsweise erfahren wir aus den Briefen der zwei Mozarts manches Interessante. Einen starken Eindruck auf Vater und Sohn machte die Besetzung des Mannheimer Orchesters. Wolfgang berichtet ausführlich darüber: (Mannheim, 4. XI. 1777) „Nun Muss ich von der hiesigen Musick reden . . . Das orchestre ist

[1]) Schünemann S. 154.

sehr gut und starck. auf jeder seite 10 bis 11 violin, 4 bratschn, 2 oboe, 2 flauti und 2 Clarinetti, 2 Corni, 4 violoncelle, 4 fagotti und 4 Contrabassi und trompetten und Paucken. es läst sich eine schöne Musick machen, aber ich getrauete mir keine Mess von mir hier zu produciren. warum? — wegen der kürze? — Nein, hier muss auch alles kurz seyn — wegen dem kirchenstyl? — nichts weniger. sondern weil man hier iezt bey dermaligen umständen hauptsehlich für die istromenti schreiben muss.“ Nach Jahn [1]) waren für die starken Trompetenchöre im Opernsaal 2 Extrabühnen gebaut. Diese Angaben Wolfgangs decken sich ungefähr mit den von Schünemann [2]) mitgeteilten Zahlen. Ich gebe sie nochmals zwecks besserer Uebersicht, nach der bei Schünemann benutzten Anordnung.

Jahr	Violinen	Violen	Celli und Bässe	Flöten	Oboen	Hörner	Fagotte	Verschiedene Instrumente	Quelle
1756	10+10	4	4+2	2	2	4	2	Tromp., Pauken, Orgel	Marpurg II, S. 567
1777	10 (11) +10(11)	4	4+4	2	2	2	4	2 Klarinetten, Tromp., Pauken	Wolfgs. Brief
1782	18+(2) (+5) Akzessisten	3	4+3	4	3	4 (+2 Akzessisten)	4	3 Klarinetten u. 2 Akzessisten	Forkel Almanach 1782 S. 123 f.

Auffällig ist nur. dass Wolfgang die Zahl der Hörner mit 2 angibt, während die beiden anderen Quellen deren je 4 aufführen. Es muss sich seitens Wolfgangs um ein Versehen handeln, denn der Vater zählt auf der Liste der nach Münschen abgehenden Orchestermitglieder auf: 14 Violinen (+ 3), 2 Flöten, 3 Oboen, 2 Violetti, 2 Contrabass, 2 Fagotti, 4 Corni, 3 clarinetti. (Salzburg, 10. IX. 1778). Die Besetzung musste Wolfgang im Vergleich zu anderen Orchestern stark vorkommen, verfügte doch selbst das Orchester der Concerts spirituels zu Paris [3]) 1754 über

[1]) Jahn Bd. I. S. 434 Anmerk.

[2]) Schünemann S. 182.

[3]) nach Marpurg; Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Bd. I S. 192 f.

16 Violinen, 2 Violen, 6 Celli, 2 Bässe, 5 Flöten und Oboen, 3 Fagotte, und eine Orgel und nach derselben Quelle[4]): das Salzburger Orchester über 8 Violinen, 2 Violen, 2 Celli, 2 Bässe, 3 Flöten und Oboen, 4 Fagotte, 2 Hörner, Orgel, Cembalo und Posaune. Die letztere Angabe (übrigens stammt dieser Bericht von Leopold selbst) ist für das Jahr 1756 verbindlich. Von einer für ihre Zeit ganz ausserordentlich grossen Besetzung, mit welcher am 3. April 1781 in der Akademie der Wittwensozietät im Kärnthnertortheater zu Wien ein Konzert aufgeführt wurde,[5]) berichtet Wolfgang nach Salzburg: (Wien, 11. IV. 1781) „Das habe ihnen auch neulich vergessen zu schreiben, dass die sinfonie[6]) magnifique gegangen ist, und allen succés gehabt hat — 40 Violin hab gespiellt — die blass - Instrumente alle doppelt — 10 Bratschen — 10 Contre Bassi, 8 violoncelli, und 6 fagotti.“ Natürlich handelte es sich hier nicht um fest engagierte Berufsmusiker; Wolfgang gibt in einem vorhergehenden Brief den nötigen Kommentar: (Wien, 24. III. 1781) „sie wissen dass hier eine Societät[7]) ist, welche zum vortheile der Witwen von den Musicis accademien giebt — alles was nur Musik heist spiellt da umsonst das orchestre ist 180 Personen stark — kein virtuos [der nur ein bischen liebe des Nächsten hat schlägt es ab darin zu spiellen, wenn er von der Societät aus darum ersucht wird.“ Nach Leopolds Brief, der von der Aufführung der Michael Haydn'schen Messe berichtet und von dem wir einen Teil schon wiedergegeben haben, weil er für die Art der Direction typisch ist, kann man sich auch ein ungefähres Bild von der Aufstellung der Salzburger Kapelle machen, trotzdem hier ein Ausnahmefall vorliegt: (Salzburg, 1. XI. 1777) „Mir gefiehl alles ausserordentlich wohl, weil 6 Oboisten, 3 Contrabass, 2 Fagötte und der Castrat (Ceccarelli) . . dabey waren,

---

[4]) Marpurg, Beyträge Bd. III S. 183 f.

[5]) Jahn Bd. I S. 696 Anmerkg.

[6]) vielleicht das 29. VIII. 1780 vollendete Werk: K. 338. So Schiedermair Bd. 2 S. 368.

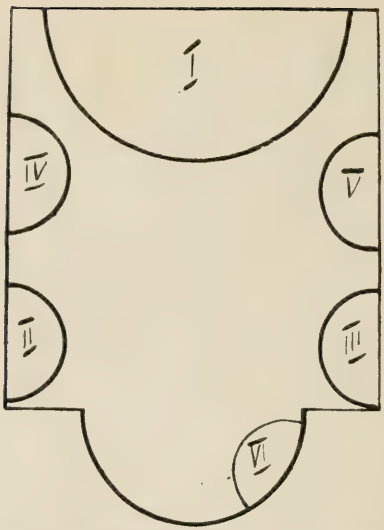
[7]) Die 1771 gegründete „Wiener Tonkünstler-Societät.“

Ferlendis und Sandmayr hatten die Sole-oboen. Der Oboist beym Lodron, ein gewisser Student, dann der Durnermeister und Obkircher waren die Ripien-oboen, Cassl und der Chorherr knozenbry waren die Contrabässe bey der Orgl neben den Posaunen. Estlinger war mit dem Fagott, Hofner und Perwein neben den Oboisten auf dem violin Chor.“ Als ergänzender Bericht zu diesem Briefe Leopolds, der eine Vorstellung von der Zusammenstellung des ausübenden Personals im Salzburger Dom geben soll, sei auch Leopolds „Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg im Jahr 1757“ wiedergegeben, abgedruckt in Marpurgs: „Historisch-Kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik“ (Berlin 1757). Da heist es S. 195: „Die Hochfürstl. Domkirche hat hinten beym Eingang der Kirche die grosse Orgel, vorn beym Chor 4 Seitenorgeln, und unten im Chor eine kleine Chororgel, wobei die Chorsänger sind. Die grosse Orgel wird bey einer grossen Musik nur zum Präludiren gebraucht: bey der Musick selbst aber wird eine der 4 Seitenorgeln, beständig gespielet, nämlich die nächste am Altar rechter Hand, wo die Solosänger und Bässe sind. Gegenüber auf der linken Seitenorgel sind die Violinisten etc. und auf den byden anderen Seitenorgeln sind die 2. Chöre Trompeten und Paukken. Die untere Chororgel und Violon spielen, wenn es völlig gehet mit. Die Oboe und Querflöte wird selten, das Waldhorn aber niemals in der Domkirche gehöret.

Unter den 8. Choralisten sind 4, welche den Violon spielen können, da einer aus ihnen allezeit bey der kleinen Orgel im Chor (die der Hr. Paris zu versehen hat) den Violon spielen muss.“

Nach diesen Berichten, wenn sie für das Jahr 1777 noch galten, wäre die Anordnung des ganzen Klangkörpers folgende gewesen: I. Die grosse Orgel, die hier ausgeschaltet blieb.

II. Die funktionierende Orgel mit wahrscheinlich dem ganzen Chor und dem Dirigenten (falls Orgel VI nicht mittat), dann auch mit Contrabässen und Posaunen.



Auf Orgel III die Violinen, Bratschen und Celli. In unserm speziellen Falle sassen Oboen und Fagotte auf Orgel III derart, dass sie den Dirigenten nicht mehr sahen oder der Orgel III zugewendet aufgestellt waren.

Auf Orgeln IV und V befanden sich die Chöre der Trompeten und Pauken.

Leopold berichtet dem Sohne auch nach Paris von der Besetzung einer „dilettanten musik", die sich jeden Sonntag zusammen tue, und bei der „die Nannerl accompagniert". (Salzburg, 12. IV. 1778.) Sie setzte sich zusammen aus 8—10 1. Violinen, 7 2. Violinen, 2 Bratschen, 2 Oboen, 2 Hörnern, 3 Bässen, 5 Celli. Von andern Instrumenten verlautet nichts. Für Salzburg ist das jedenfalls eine respektable Leistung und ein gutes Zeugnis für die dortige intime Musikpflege.

Das Mannheimer Orchester war 1778 mit dem Kurfürsten nach München verzogen. Gelegentlich eines Reiseprojektes dorthin äusserte der Vater: (Salzburg, 11. XI. 1780) „Dass ich mich auf das vortrefliche orchester wie ein Kind freue. kannst Dir leicht vorstellen." Wir haben früher bereits gesehen. was Wolfgang am Mannheimer Orchester als ihm eigentümlich hervorgehoben hatte: Die fast militärische Zucht unter den Mitgliedern und die ausgedehnte Machtbefugnis Cannabichs. Im ersten Pariser Brief (24. III. 1778) gibt Wolfgang dem Vater von der Accademie Meldung, die ihm zu Ehren bei Cannabichs stattfand. Eine Arie Mozarts[1]) wurde hier aufgeführt: „hier habe ich sie das erste mahl mit den instrumenten gehört. ich wollte wünschen sie hätten sie auch gehört, aber so wie sie da producirt, und gesungen wurde, mit dieser accuratesse im gusto, piano und forte.

[1]) „non sò d'onde viene", K. 294.

wer weis, vielleicht hören sie sie doch noch — ich hoffe es.“ Was Wolfgang hier neben der Ausdrucksfähigkeit der Sängerin lobend erwähnt, das sind die dynamischen Effekte des Orchesters — dann das „produciert“ kann sich nur auf den Anteil der Kapelle beziehen — vor allem das Charakteristicum der Mannheimer, die Crescendowirkung. Die Prioritätsfrage dieses Effekts spielt hier keine Rolle, von Wert ist das Gutachten von Seiten Wolfgangs und seine Anerkennung, die sich den vielen Zeugnissen von Zeitgenossen einreihen lässt. Dass er dabei das Kind nicht bei seinem Namen nennt, ist jedenfalls auf Mangel an Sprachtechnik zurückzuführen.

Von einem charakteristischen Pariser Instrumentaleffekt berichtet der Sohn dem Vater nach Salzburg Es war dies der sog. Coup d'archet, worunter man das präzise Einsetzen des vollen Orchesters, oft im Unisono verstand. Auf diesen Effekt war man im Pariser Orchester nicht wenig stolz, und auch Wolfgang nahm in seiner Pariser Sinfonie darauf Rücksicht. Vor Aufführung dieser drückt er seine Zufriedenheit über die Komposition aus und sich selbst fragend, ob er auch äusseren Erfolg mit ihr ernten werde, meint er: (Paris, 12. VI. 1778) „Den wenigen gescheiden franzosen die da sind, stehe ich gut dafür dass sie gefällt; den dummen — da sehe ich kein grosses unglück . . . . . wenn sie ihnen nicht gefällt — ich habe aber doch hoffnung dass die Esel auch etwas darinn finden, dass ihnen gefallen kann; und dann habe ich ja den Premier coup d'archet nicht verfehlt! — und das ist ja genug. Da machen die Ochsen hier ein wesen daraus! — was teufel! ich mercke keinen unterschied — sie fangen halt auch zu gleich an — wie in andern orten. Das ist zum lachen.“

Nachdem wir Mozarts Aeusserungen über das Orchester als einheitlichen Klangkörper gehört haben, müssen wir auch seine Ansichten über die Eigenheiten der verschiedenen Instrumente hören und zugleich erfahren, welche Forderungen er positiv an die Spieler stellt oder negativ an ihnen kritisiert. Da kommt als erstes Instrument die Violine in Betracht, deren

Spiel er selbst praktisch erlernt und worin er es zu bedeutender Meisterschaft gebracht haben soll. Er warnt vor dem Ueberschätzen der eigenen Kräfte, wenn er sagt: (Mannheim, 22. XI. 1777) „sie wissen dass ich kein grosser liebhaber von schwierigkeiten bin.“ Umso grösseren Genuss verspricht er sich von einem Vortrag, der tief in das Gebiet der Virtuosität hinübergreift und bei restloser Bewältigung aller Schwierigkeiten allen Eindruck solcher verwischt und geeignet ist, im Zuhörer nur rein angenehme Gefühle zu erregen. So sagt er in demselben Brief von Fränzl, dem gefeierten Konzertmeister der Mannheimer Kapelle: „er gefällt mir sehr; er spiellt schwer, aber man kennt nicht dass es schwer ist, man glaubt, man kann es gleich nachmachen. und das ist das wahre. er hat auch einen sehr schönen runden Thon; er fählt keine Note,. man hört alles; es ist alles marquirt. er hat ein schönes staccato, in einem bogen, so wohl hinauf, als herab; und den dopelten triller habe ich noch nie so gehört, wie von ihm. mit einem wort: er ist meinethalben kein hexenmeister, aber ein sehr solider geiger.“ Auf das Ansuchen des Vaters hin gibt er diesem das „Portrait“ des Rothfischer und bemerkt dabei u. a.: (St. Germain, 27. VIII. 1778) „zu Dirigiren ist er besser als Brunetti — aber solo spiellen — nicht; er hat mehr Execution — spiellt auch auf seine art (ein wenig auf die alte, tardinische art) gut — aber der gusto von Brunetti ist angenehmer — seine Concert, die er sich selbst schreibt, sind hüpsch — dann und wann zu spiellen — kan man ihn immer gern hören — und wer weis, ob er nicht gefällt? — er spiellt ja doch 10 000 000 mahl besser als spietzger; und wie ich sage, zum Dirigirn ist er sehr gut.“ Wir sehen hier einmal, dass es nach Mozart durchaus nicht nötig ist, dass der Konzertmeister zugleich auch Solospieler sei, oder dass umgekehrt jeder Solospieler auch den Konzertmeister vertreten könne. Nein, die Voraussetzungen, die zum Konzertmeister berechtigen, sind wesentlich andere als die der technischen Frage. Quantz [1]) resumiert die „Eigenschaften eines Anführers der

[1]) Quantz, XVII. Hauptstück, I. Abschnitt, § 4.

Musik", abgesehen von seiner Mitwirkung als Ausübender: „Der höchste Grad, der von einem Anführer erforderlichen Wissenschaft, ist: dass er eine vollkommene Einsicht habe, alle Arten der Composition nach ihrem Geschmacke, Effecte, Absicht und rechten Zeitmaasse zu spielen. Es muss derselbe also fast mehr Erfahrung vom Unterschiede der Stücke haben, als ein Componist selbst." [1]) Die Gegenüberstellung von dem angenehmen gusto des Brunetti und der alten Art Tartinis ist bezeichnend für Wolfgangs derzeitige Stellung zu der weichen, sinnfälligen Richtung der sog. Galanterie und sie erinnert an die scharfen Ausfälle eines Quantz gegen Tartini. Nicht dass es sich in jenem Fall um eine Geschmacksidentität zwischen Quantz und Wolfgang handelte; die Tartinische Schule beurteilt Wolfgang als eine „gute art", während sie Quantz in Bausch und Bogen verdammt: (XVIII. Hauptst. § 59) „Sein Geschmack ist so geraten, dass er nicht nur des Vorigen seinem, (Vivaldi) in gewisser Art ganz entgegen ist, sondern auch im Singen unmöglich nachgeahmet werden kann. . Es sind in seiner Composition fast nichts als trockene, einfältige und ganz gemeine Gedanken anzutreffen, welche sich allenfalls besser zur komischen, als

[1]) Schünemann (S. 205) gibt die Eigenschaften, die Quantz von dem Anführer der Musik verlangt nicht eindeutig wieder, wenn er sagt: „Quantz beklagt sich auch über die durch Zufall und Unverstand gewählten Dirigenten; es befänden sich in grossen Orchestern unter den Spielern oft bessere Musiker als der Anführer. Seine Kenntnisse und die Virtuosität auf seinem Instrumente müssten die Leistungen der Orchestermitglieder übertreffen." Von dieser Forderung habe ich im VII. Hauptstück nichts ausfindig machen können. Dagegen sagt Quantz (XVII. Hauptst. I. Absch. § 3): „Ob ein Anführer dieses oder jenes Instrument spiele, könnte allenfalls gleich viel seyn. Weil aber die Violine zum Accompagnement ganz unentbehrlich, auch durchdringender ist, als kein anderes von denen Intsrumenten, die am meisten zur Begleitung gebraucht werden: so ist es besser, wenn er die Violine spielet. Doch ist es eben keine dringende Notwendigkeit, dass er die Fähigkeit besitzen müsse, besondere Schwierigkeiten auf seinem Instrumente hervor zu bringen: denn dieses könnte man allenfalls denen überlassen, so sich nur durch das gefällige Spielen zu unterscheiden suchen, deren man auch genug findet. Besitzt aber ein Anführer auch dieses Verdienst, so ist er desto mehrerer Ehre werth."

zur ernsthaften Musik, schicken möchten.“ Ganz erfreulich von Seiten Mozarts ist die Anerkennung, die er dem Salzburger Künstler Brunetti angedeihen lässt, und wobei weder nationale Rücksichten, noch die Erinnerung an die frühere Rivalität sein Urteil trüben

Der Vater schreibt einmal über Brunetti's Spiel: (Salzburg, 6. X. 1777) „Der Brunetti muste . . . ein Concert spielen, und das war das Deinige mit dem Strassburger;[1]) er spielte es recht gut, nur in den beiden Allegro gieng es zuweilen falsch, und ein mahl hätte er sich bald in eine Cadenze verstiegen.“ 1763 schreibt der Vater, er habe Nardini, den Schüler Tartini's gehört; da fügt es nun die Ironie des Geschicks, dass Leopold als Charakteristicum bei dessen Spiel hervorhebt, was Quantz in seinem Urteil über den Lehrer dieses Künstlers tadelt, und während Quantz vom Lehrer sagt,[2]) er sei „in Ansehung der Singart, oder vielmehr durch Verbannung des Guten und Gefälligen von allen andern ganz und gar abgegangen“, so berichtet der Vater vom Schüler das Gegenteil: (Ludwigsburg, 11. VII. 1763, auf dem Briefumschlag) „Sagen sie dem h. Wenzl, dass ich gewissen Nardini gehört habe, und dass in der schönheit, reinigkeit, gleichheit des Tones und im singbaren Geschmacke nichts schöners kan gehöret werden. Er spielt aber nicht gar schwer.“

Zwei Berichte über Violinkünstler stammen aus einer verhältnismässig späten Zeit und zeigen das grosse Interesse, das Wolfgang immer wieder dem Spiel von Violinvirtuosen abgewann. Der erstere bezieht sich auf einen gewissen Menzel, den Wolfgang für die Wiener Hofmusik empfohlen hatte[3]): (Wien, 10. IV. 1784) „Sie werden einen netten Violinspieler an ihm finden, welcher auch ganz gut vom Blatte lesen kann; — in Wien hat mir noch keiner

[1]) Nach Jahn I S. 365 das G-dur oder A-dur Konzert, K 216 und 219.

[2]) Quantz, XVIII § 59.

[3]) Nebenbei bemerkt, war diesem als Gehalt 400 Florin und ein Kleid in Aussicht gestellt worden, wozu dann Wolfgang bemerkt: „Ueber das Kleid habe den Menzl schon ausgezankt — denn es ist bettelhaft.“

so gut meine Quartetten à vista gespielt, als er.“ Die Kunst des Primavistaspiels schlägt auch der Vater in seiner Violinschule [2]) hoch an, und kommt sogar zu dem Schluss: „Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen ist weit künstlerischer als die schwersten Solo und Concerte studieren. Wenig Solospieler lesen gut, weil sie allemal nach ihrer Phantasie etwas einmischen, und nur auf sich allein, selten aber auch auf andere zu sehen gewohnt sind.“ Der letzte Bericht bezieht sich auf die gefeierte Strinasacchi: (Wien, 24. IV. 1784) „Hier haben wir nun die berühmte Mantuanerin Strinasacchi, eine sehr gute Violinspielerin; sie hat sehr viel Geschmack und Empfindung [3]) in ihrem Spiel.“ In einem Brief vom 8. Dezember 1785 [4]) berichtet Leopold über dieselbe Künstlerin, die auch in Salzburg auftrat: „Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spiellte sie Alles mit Expression und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones. Ueberhaupt finde, dass ein Frauenzimmer die Talent hat mehr mit Ausdruck spielt als eine Mannsperson.“

Leopolds Berichte über Violinaufführungen lesen sich sehr angenehm, sie verraten stets einmal den durchaus kompetenten Kritiker, den feinfühligen Musiker und auch den auf hoher Bildungsstufe stehenden Menschen. Wie scharf er in seinen Kritiken sein kann, dafür sei die folgende ein Probestück; (Salzburg, 29. I. 1778) „heute vormittage sind Janitsch und Reicha mit dem Postwagen nach Linz gefahren. . Sie spielen beyde recht schön, haben eine erstaunliche fertigkeit

[2]) Violinschule, XII 3 ff.

[3]) Der Ausdruck Geschmack und Empfindung ist bei Wolfgang gang und gäbe. Er wendet ihn im folgenden Brief auf einen Klavierspieler wieder an. Der Ausdruck ist kaum anders als Verstärkung des Begriffs Empfindung durch ein Synonym aufzufassen.

[4]) Jahn teilt diesen Brief Bd. II S. 30 mit. Bei Schiedermair findet sich derselbe nicht.

und leichtigkeit des Bogens, sichere Intonation, einen schönen Ton und die gröste Expression. Der Reicha ist ein ganzer Kerl. Janitsch hat die Lollische manier, das adagio ist aber viel besser. Ich bin halt kein Liebhaber von den erschreckl: geschwindigkeiten, wo man nur kaum mit dem halben tone der violine alles herausbringen, und so zu sagen mit dem Bogen kaum die geige berühren und fast in Lüften spielen muss. Dann fählt ihm gar sehr viel im Cantabile, es kommen starke abstösse und allegro bossen darunter die dem zuhörer, der es versteht, völlig wehe thun. Reicha spielt besser Cantabl: Beyde aber haben den Beckischen fehler der zurückhaltung, wo sie das ganze Orchester mit Augenwink und ihrer Bewegung zurück halten, und dann erst wieder im vorigen Tempo fortgehen. am Ende spielten sie ein Duetto zusammen mit Contratempo und der erstaunlichsten Execution und Nettigkeit.“ Ganz erstaunlich ist es, wie Leopold die Individualitäten der einzelnen nicht blos heraus sieht, sondern auch für immer seinem Gedächtnis einzuprägen vermag. Was Leopold besonders schwer verletzt, das ist die Entheiligung der Kunst durch Charlatanerie, ihre Herabwürdigung zum Zweck der Erreichung gewöhnlicher Effecte und ihre Einbeziehung in das Gebiet des Komischen. So wirft der Vater Wolfgang vor: (Salzburg, 12. II. 1778) „In Wallerstein machtest Du ihnen tausend Spass, nahmst die violin, tanztest herum und spieltest, so dass man Dich als einen lustigen aufgeräumten, närrischen Menschen den damals abwesenden anpries, welches dem h: Becke gelegenheit gab Deine Verdienste herunter zu setzen, die nun aber bey den 2 Herrn, durch Deine Composition, und die Spielart Deiner schwester in ein anderes Licht gesetzt worden.“ Auch bei dem Violinspieler Esser muss Leopold die Bemerkung machen, dass seine Kunststückchen sehr dazu angetan seien, seine Verdienste als Künstler zu gefährden und seinem Nimbus Abbruch zu tun. (Salzburg, 7. XII. 1780) „Heute vormittag tratt Ceccarelli zu mir mit einem fremden ins zimmer. . . Es war hl: Esser der violinist den wir in Maynz vor 18 Jahren gesehen, und dem Du sagtest, er spiele gut, mache aber zu viel, und

solle lieber geigen wie es geschrieben stehet . . ich verzweifle nicht, dass er seinen Sporn auf seiner violine, Viola d'amour x: und anderen ausserordentliche Kunstübungen der ganzen Welt im vollen Lichte darstellen wird; den er spielt, wie höre, ein ganzes Concert von seiner Composition auf einer übersponnenen G Seite ganz allein. bey allem dem mag er doch auch ein trefflicher violinspieler seyn, der seine wahren verdienste mit charlatanery verdunkelt.“ So ist auch der weitere Eindruck, den Leopold von diesem Geiger bekommt, bei näherem Zusehen und bei Entkleidung aller Spielereien ein wesentlich anderer als der erste: (Salzburg, 9. XII. 1780) „Heut hatte hl: Esser Concert auf dem Theater. Er spielt aber (wenn er ernstlich spielt) mit der sichersten und erstaunlichsten Execution, und hat aber auch ein schönes adagio, das wenig starke Allegrospieler haben. Wenn er nun aber ins spassmachen kommt, dann spielt er auf der g Seite allein mit der grössten fertigkeit. mit einem bleystift hölzl, macht er auf die Seiten schlagend Stücke mit erstaunlicher geschwindigkeit und genauigkeit. Die Viola d'amour spielt er charmant. und was mich rührte und als anscheinende Kinderey frappierte, war sein Pfeifen mit dem Mund, wo er Recit: und Arie troz iedem singer mit aller Expression schleifer, Stosser, triller x: Kurz zum verwundern pfeift, und sich selbst mit der violin pizzicato accompagniert.“ Wolfgang hatte, wie der Vater selbst berichtete, alles Groteske an Essers Spiel verurteilt. Von seinem Eindruck bei Essers Besuch in München sagt er nichts, bemerkt nur: (München, 16. XII. 1780) „Sonntags speisen wir zusammen beym Cannabich, und da muss er uns seine gescheide und Närrische solos hören lassen.“ Besonderes Interesse für Wolfgang hatte jedenfalls Essers Spiel auf der Viola d'amour, da ja die Violen Mozarts Lieblingsinstrumente gewesen zu sein scheinen, und dies Instrument mit seinen feinen, geheimnisvoll seraphischen Tönen nicht verfehlt haben wird, auf Wolfgang einzuwirken.

Es bliebe noch nachzutragen, was Wolfgang sonst gelegentlich über Instrumente bemerkt. Da fällt nun einmal

auf. dass er nicht alle Instrumente mit derselben Liebe behandelte, ja aus seiner Abneigung gegen 2 derselben keinen Hehl machte. Josef Frank erzählt in seinen Denkwürdigkeiten[1]): „Als wir einst von Instrumenten sprachen, sagte Mozart, dass er die Flöte und die Harfe verabscheue.“ Wolfgang selbst bestätigt dies in einem Brief vom 14. II. 1778 an den Vater. Ein Herr Dechamp (De Jean) hatte ihm 200 Florin versprochen, wenn er ihm „3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flöttn mache“ (Mannheim, 10. XII. 1777). Mozart brachte „2 Concerti und 3 quartetti [2])“ fertig und erhielt dafür 96 fl, worüber er sich beim Vater beschwert: „Dass ich es nicht hab fertig machen können, ist ganz natürlich. ich habe hier keine ruhige stund. Dann bin ich auch, wie sie wissen, gleich stuff wenn ich immer für ein instrument (das ich nicht leiden kann) schreiben soll. mithin habe ich zu zeiten um abzuwechseln was anders gemacht, als (im Sinne von als da sind) Clavier duetti mit violin, und auch etwas an der Messe.“ Möglich ist auch, dass ihn die geringe Modulationsfähigkeit der Flöte, „ihr schattenhafter und körperloser Ton“, wie ihn Riemann [3]) bezeichnet, Mozart nicht imponiert haben mag, dann auch die Stümperhaftigkeit, mit der dies Instrument so oft gehandhabt wurde. In Mannheim lernte Wolfgang einen ausgezeichneten Flötisten kennen: Joh. Bapt. Wendling. Immerhin steht die Anzahl von Mozarts Konzerten für Flöte hinter denen für andere Instrumente nicht zurück, ja eines dieser Konzerte stellt sogar eine Kombination der zwei von Wolfgang stiefmütterlich behandelten Instrumente dar, für Flöte und Harfe. (K. 299.) Die Anforderungen an die Flöte sind in diesem Werk nicht übermässige. Doch verrät die Komposition eingehendes Studium der Eigenarten dieses Instru-

---

[1]) Zitiert nach Jahn I 539. Die Quelle hierfür ist Prutz: Deutsch. Mus. II S. 28.

[2]) Bekannt davon sind: Die Quartette K 285 und 298 und vielleicht ein bei Wyzewa und Saint-Foix II 404 genanntes Quartett, ferner ein Flötenkonzert K 314, 315 und vielleicht K 313.

[3]) Katechismus der Musikinstrumente.

mentes, was niemals einen derartigen Ausspruch Wolfgangs nahe legen würde. Für seine Abneigung gegen die Harfe haben wir in Wolfgangs Briefen keinen direkten Beweis, so wenig wie für seine Vorliebe für die Bratsche. Tatsache ist jedenfalls, dass in seinen späteren Jahren, wo er sich an Aufführungen und Quartetten betätigte, er stets zur Bratsche griff.[4]) Eine besondere Fürsorge lässt Wolfgang den Klarinettten zukommen. Der Ort, wo er solche zuerst kennen gelernt hat, wird wohl Schwetzingen sein, wo er schon im Juli 1763 Gelegenheit hatte, „das beste Orchester in Deutschland" (Leopolds Brief vom 19. VII. 1763) zu hören, in dem man bereits besoldete Klarinettisten angestellt hatte. Wo er sich die Virtuosität in der Behandlung dieses Instruments aneignete, bleibt sich hier für uns gleich, ob bei Christian Bach in London schon oder erst während seines längeren Aufenthalts in Mannheim.[5]) Von Mannheim jedenfalls stammt der berühmte Ausspruch: (Mannheim, 3. XII. 1778) „ach, wenn wir nur auch clarinetti hätten! — sie glauben nicht was eine sinfonie mit flauten, oboen und clarinetten einen herrlichen Effect macht."

Wenden wir uns noch Mozarts Spiel auf jenem Instrumente zu, das er selbst als den König der Instrumente bezeichnet. Dies tut er im Briefe vom 17/18. Oktober 1777, der von Augsburg aus abgeschickt ist, und einen sehr weitläufigen Bericht über Wolfgangs Meisterschaft auf der Orgel gibt. Reizend ist dabei sein Verfahren, wie er die Zuhörer in Spannung versetzt und sich an ihrer Verwunderung weidet:

> Als ich h: stein sagte ich möchte gern auf seiner orgl spiellen, denn die orgl seye meine Passion; so verwunderte er sich gross, und sagte: was, ein solcher Mann wie sie, ein solcher grosser Clavierist will auf einem instrument spiellen, wo keine douceur, kein Expres-

[4]) Jahn I 363.

[5]) Vergl. hierzu die Zusammenstellung über die Einführung der Klarinette, in James Simon's Aufsatz: Die Orchesterbehandlung in Mozarts Opern in der: Musik XIV Heft 1 S. 6 f.

sion, kein piano, noch forte, statt findet, sondern immer gleich fortgehet? — Das hat alles nichts zu bedeuten. Die orgl ist doch in meinen augen und ohren der könig aller instrumenten.

Nu, meinet-wegen. wir giengen halt mit einander. ich merckte schon aus seinen discoursen so, dass er glaubte ich würde nicht viell auf seiner orgl machen; ich würde par Exemple völlig claviermässig spiellen. er erzählte mir, er hätte auch Choberten auf sein verlangen auf die orgl geführt, und es war mir schon bange, sagte er, dan Chobert sagte es allen leuten, und die kirche war ziemlich voll; dann ich glaubte halt, der Mensch wird voll geist, feuer und geschwindigkeit seyn, und das nimmt sich nicht aus auf der orgl; aber wie er anfieng war ich gleich andrer Meynung. ich sagte nichts als diess. was glauben sie, h: stein, werde ich herumlaufen auf der orgl? — ach sie, das ist ganz was anders. Wir kamen auf den Chor. ich fieng zu präludiren an. da lachte er schon. dann eine fuge. Das glaube ich, sagte er. dass sie gerne orgl spiellen; wenn man so spiellt — vom anfang war mir das Pedal ein wenig fremd, weil es nicht gebrochen war, es fing C an, dann d e in einer reihe. bey uns ist aber D und E oben. wie hier E ♭ und f ♯. ich kamm aber gleich drein."

Gehen wir einmal auf die Details dieses Briefes etwas ein. Die Bekanntschaft Wolfgangs mit dem berühmten Augsburger Orgel-, Klavier- und Instrumentenmacher Johann Anton Stein dadiert schon seit dessen siebenten Lebensjahre. Auf der Pariser Reise 1777 empfiehlt der Vater dem Sohne, „sich in Augsburg gleich zum hl. Orgelmacher Stein führen zu lassen." (Salzburg, 25. IX. 1777) „hl Stein, der ihn seit seinem 7ten Jahr nicht mehr gesehen, würde ihn schwerlich mehr kennen. Er könnte ihm sagen er wäre aus Insprugg und hätte Commission Instrumente anzusehen. hl: Stein wird dich wohl auf seiner Orgl nach den Baarfüssern führen." Diese Barfüsserorgel, die Stein 27 Jahre alt baute, besass 43 Register, 2 Klaviere und

ein Pedal.[1]) Wir werden später noch sehen, welche Bedeutung Stein als Klavierbauer nach Wolfgangs Urteil zukam, diesem „vorzüglichen musikalischen Kopf," wie ihn Schubart[2]) nennt. Letzterer sagt weiter von Stein: er „kennt alles Grosse, besonders was Klavier- und Orgelspiel betrifft; als Mechaniker hat er schwerlich seines Gleichen in Europa. Seine Orgeln, Flügel, Fortepianos und Clavikorde sind die besten, die man kennt. Stärke mit Zartheit. Tiefsinn mit Hoheit, Dauer mit Schönheit gepaart." Ein späterer als der letztgenannte Brief Leopolds an Wolfgang liegt diesem noch einmal dringend ans Herz: (Salzburg, 9. X. 1777) „Mache Dir auf seiner Orgl Ehre, er hält viel darauf; sie ist auch gut, und schreibe mir dann, was er für Instrumente hat . . wenn Du mit h: Stein sprichst, so musst Du alle gelegenheit vermeiden von unsern Instrumenten von Gera eine Meldung zu machen, denn er ist Eifersichtig mit dem Friderici,[3]) und wäre der Sache gar nicht auszuweichen, so sagst Du, ich hätte die Instrumente vom Obrist graf Prank, da er wegen der Hinfallenden Krankheit Salzb: verlassen, übernommen." Dass der Eindruck von Wolfgangs Spiel ein vorzüglicher war, ergibt sich aus Mozarts Brief. Stein war selbst Organist auf der von ihm erstellten Barfüsserkirchenorgel und somit zuständig, Wolfgang in dieser Hinsicht zu beurteilen. Stein war im Orgelbau Schüler Silbermanns, dessen Bekanntschaft Wolfgang auch machte. Von Strassburg aus schreibt Wolfgang: (Strassburg, 26. X. 1778) „Alles kennt mich — so bald sie den Namen gehört haben, so sind schon gleich die 2 herrn Silbermann und h: Hepp (organist) zu mir kommen; . . . ich habe auf die 2 hier besten orgeln von silbermann öfentlich gespiellt, in der lutherischen kirchen; — in der Neukirche, und thomaskürche."

[1]) Nach Goehlinger: Geschichte des Klavichords. Basler Dissert. 1910. S. 118.

[2]) Ebenda S. 119. Schubart: Ideen zu einer Aesthetik d. Tonkunst 1806 S. 216.

[3]) Mit diesem Friderici gemeint ist jedenfalls der am 8. III. 1709 geb. „Christian Ernst", der „Hochfürstl. Sachsen Gothaischer Altenburgischer Hof-, Land- und Stadtorgelmacher."

Die 2 Silbermann sind jedenfalls Johann Andreas (1712—1783) und sein jüngster Bruder Johann Heinrich. 1727—1799, ersterer besonders berühmt als Erbauer von 44 Orgeln, letzterer durch seine Pianoforte.[1])

Die Tatsache, dass Wolfgang auf den Salzburger Orgeln eingespielt war, und die Anlage jenes Pedals sich von denjenigen anderer Orgeln unterschied, bereitet ihm manchmal kleinere Schwierigkeiten. So schreibt er von Mannheim aus: (13. XI. 1777) „Das Pedal ist anderst als bey uns; das machte mich anfangs ein wenig irre, aber ich kamm gleich drein." Von einer andern Orgelheisst es: (Dresden, 16. IV. 1789) „das Pedal gehe stuffenweise", und das Pedalspielen sei deshalb keine so grosse Kunst."

Wolfgang selbst bringt in einem seiner Briefe dafür einen schriftlichen Beweis, dass er sich auch einmal gestattete, den Zweck die Mittel heiligen zu lassen: (Mannheim, 13. XI. 1777) „vergangenen Sonntag spiellte ich aus Spass die orgl in der kapelle. ich kamm unter den Kyrie. spiellte das End davon; und nachdem der Priester das gloria angestimmet. machte ich eine Cadenz. weil sie aber gar so verschieden von den hier so gewöhnlichen war, so gugte alles um, und besonders gleich der holzbauer. er sagte zu mir: wen ich das gewust hätte, so hätte ich eine andere Messe aufgelegt. ja, sagte ich, damit sie mich angesezt hätten! — Der alte toeschi und wendling stunden immer neben mir. die leute hatten genug zu lachen. es stund dan und wan Pizzicato. Da gab ich allzeit den tasten bazln. ich war in meinem besten Humor." In demselben Brief haben wir, wie auch im ersten, ein Beispiel für die ungeheure Kombinationskraft, die Wolfgang zur Verfügung stand, die es ihm, verbunden mit der glücklichsten Fantasie, erlaubte, beliebige Themata in den verschiedensten kontrapunktischen Künsten durchzuführen: „Anstatt den benedictus muss man hier allzeit spiellen. ich nahm also den gedancken vom sanctus, und führte ihn fugirt aus. Da stunden sie alle da, und machten gesichter. auf die lezt nach dem ita missa est,

[1]) Riemann's Lexikon.

spiellte ich eine fugue.“ Die Kunst der Fuge ist für Wolfgang auch der Massstab, mit dem er andere Organisten bemisst. Ausserdem verlangt er von diesem Beruf subjektive Produktion; alle Aeusserlichkeiten verlieren bei ihm natürlich den Reiz, den sie auf Unberufene auszuüben im Stande sind. Dem scharfen Blick Wolfgangs können natürlich Ursprung und Abstammung ungewöhnlicher Tonfolgen nicht entgehen. In all diesen Beziehungen ist der folgende Brief besonders typisch: (Dresden, 16. IV. 1789)

„Nach tisch wurde ausgemacht auf eine Orgel zu gehen. — um 4 uhr fuhren wir hin — Naumann war auch da; — Nun musst du wissen dass hier ein gewisser Hässler[1]) (Organist von Erfurt) ist; dieser war auch da; — er ist ein schüller von einem Schüller von Bach. — seine force ist die Orgel, und das Clavier (Clavichord) — Nun glauben die Leute hier, weil ich von Wienn komme, dass ich diesen Geschmack und diese Art zu spielen gar nicht kenne. — ich setzte mich also zur Orgel und spielte. — Der fürst Lichnowsky (weil er Hässler gut kennt) beredet ihn mit vieler Mühe auch zu spielen; — die force von diesem Hässler besteht auf der Orgel in füssen, welches, weil hier die Pedale stuffenweise gehen, aber keine so grosse Kunst ist; übrigens hat er nur Harmonie und Modulationen vom alten Sebastian Bach auswendig gelernt, und ist nicht im Stande eine fuge ordentlich auszuführen — und hat kein solides Spiel — ist folglich noch lange kein Albrechtsberger.“ [2])

Wie er seinen allerschärfsten Spott über unfähige Kunstgenossen herabgiessen kann, dafür sei folgende Stelle ein Beispiel. Die Opfer sind die 2 Mannheimer Organisten: (Mannheim, 4. XI. 1777) „2 organisten haben sie hier, wo es der mühe werth wäre eigenst nach Mannheim zu reisen. ich habe gelegenheit gehabt sie recht zu hören, denn hier ist es nicht üblich das man ein Benedictus macht, sondern

[1]) Johann Wilhelm Hässler.

[2]) Joh. Georg Albrechtsberger (1736—1809), damals Wiener Hof organist.

der organist muss dort allzeit spiellen. Das erstemahl habe ich den Zweyten gehört, und das andertemahl den ersten. ich schätze aber nach meiner meynung den 2ten noch mehr als den ersten. Denn wie ich ihn gehört habe, so fragte ich, wer ist der, welcher die orgl schlägt? — unser 2ter organist. er schlägte miserable. wie ich den andern hörte, wer ist denn der? — unser erster. Der schlagte noch miserabler, ich glaub wenn mann sie zusammen stöste, so würde noch was schlechters herauskommen. es ist zum todlachen diesen herrn zuzusehen Der zwezte ist bey der orgl wie das kind beym Dreck; man sieht ihm seine kunst schon im gesichte an. Der erste hat doch brüllen auf. ich bin zur orgl hingestanden, und habe ihm zugesehen in der absicht ihm etwas abzulernen; er hebt die hände bey einer jeden Note in alle höhe auf. was aber seine force ist, ist dass er 6 stimmig spiellt, meistentheils aber quint-stimmig und octav-stimmig! er lässt auch oft für spass die rechte hand aus. und spiellt mit der lincken ganz alleint mit einem worte, er kann machen was er will, er ist völlig herr über seine orgl."

Auf ihren Reisen lernten die Mozarts einige besonders schöne Orgeln kennen. So bemerkt der Vater: „man findet in flandern und Brabant durchaus gute Orgelwerke." (Haag, 19. IX. 1765) In Gent „spielte Wolfgl: auf der grosse neuen Orgel bey den P. P. Bernardinern, in Antwerpen in der Cathetral Kirche auf der grossen Orgel." Ein besonders schönes Werk finden sie in der „so berühmten grossen Orgel in Harlem". (Paris. 16. V. 1766) Als sei sich Leopold der Wichtigkeit dieses Aktes bewusst gewesen, gibt er ausdrücklich die Stunde dieses Ereignisses an, „Morgens 10 bis 11 Uhr." Den imposanten Eindruck, den das Werk auf ihn machte, fasst er in die Worte: „Es ist ein trefflich schönes Werck von 68. Register. NB: alles zünn. dann Holz dauert nicht in diesen feuchten Land."

Gehen wir nun auf Mozarts Ansichten über das Klavierspiel ein, was ja einen Grossteil seiner Lebensaufgabe, den grössten neben der Komposition erfüllte. Das Spiel dieses Instruments pflegte er bis an sein Ende, der

Erfolg darin verschaffte ihm oft genug die pekuniären Mittel für seinen Unterhalt, war ihm andererseits ein gefügiges Ausdrucksmittel seiner unerschöpflichen Fantasie. Bei seinem beständigen Umgang mit Klavier und Flügel ist kaum einer berufener als er, sich ein Wort des Urteils über diese Instrumente zu erlauben. In Gebrauch waren zu Wolfgangs Zeiten Klavichord, allgemein Klavier genannt, und das Cembalo, der Flügel. Noch nicht völlig durchgedrungen war in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts das Pianoforte. Die Mozarts scheinen immer im Besitze wenigstens eines Klavichordes gewesen zu sein. Der Salzburger Kaufmann Hagenauer bekommt am 20. VIII. 1763 berichtet, er habe „ein artiges Clavierl vom h: Stein in Augspurg gekauft, welches . . wegen dem Exercitio auf der Reise grosse Dienste thut." Vor der Ankunft in Salzburg von der Pariser Reise her macht Wolfgang noch verschiedene Vorschläge zu seiner Zimmereinrichtung und macht u. a. folgenden Wunsch geltend: (Nancy, 3. X. 1778) „wenn ich das kleine Clavierl, dass der fischetti und Rust gehabt hat, zu meinem schreibtisch haben könnte, wäre es mir sehr lieb, indemme es mir besser taugt, als das kleine von stein." Zu meinem Schreibtisch steht wohl gleichbedeutend mit: zu meiner Kompositionsarbeit. Wir sehen hier auch wieder, wie eng bei Mozart die 2 Begriffe äusserlich stets miteinander verknüpft sind. Auf welchem Wege Leopold zum „Clavierl des fischietti und Rust" kommen sollte, ob durch Ankauf oder leihweise, ist ungeklärt. Da das Stein'sche Klavichord dazu berechnet war, auf der Reise bequem befördert werden zu können, so war es auch von bescheidenen Dimensionen, und der Vater sagt von ihm (Salzburg, 23. XI. 1778), „es stehe schon längst unter dem schreibtische", wo es der Wiederbelebung durch Wolfgang warte. Das Klavichord spielt später noch, überhaupt während seiner Reisen, eine wichtige Rolle. In Wien 1781 (1. VIII.) will sich Wolfgang ein „Clavier entlehnen", dermalen weil er eben zu schreiben habe. Das Stein'sche Klavichord wurde nicht immer mitgeschleppt, und Wolfgang pflegte sich dann, wenn es ihm

unmöglich war, ein solches Instrument leihweise zu beziehen, stets bei Freunden aufzuhalten, die im Besitz von Klavieren waren. So war er in Paris öfters, wie die Mutter sagt, oft ganze Tage ausser Haus „bey Monsieur le gro Componieren weill dorth ein Clavier ist“ (Paris, 5. IV. 1778). Wie aus einer Briefstelle hervorgeht, ziehen Vater und Sohn das Klavichord dem Flügel vor: „(20. IV. 1778) „Wenn Du könntest ein gutes Clavicord, wie unseres, in Paris für Dich auftreiben, das würde Dir wohl lieber und anständiger seyn als ein Flügl.“ Der Klang des Klavichords ist nur ganz schwach, zart, rasch verhallend. Ein altes Sprichwort sagt: „Elle a joué du manicordium“ von einem Mädchen, das ganz im Geheimen eine Liebschaft unterhalten hat.[1]) Es konnte nur als Hausinstrument dienen, während das „klangkräftige Klavizymbel“ in Konzertvorträgen, oder zum Accompagnement in der Oper und Chorauffführungen benutzt wurde. Während letzteres über eine verstärkte Klangfülle verfügt, hat das Klavichord den Vorzug der verschiedenartigsten Klangschattierungen für sich. Von einem wunderschönen Flügel, auf dem Wolfgang in Neapel jedenfalls auch gespielt hat, berichtet der Vater: (Neapel, 19. V. 1770) „Gestern abends besuchten wir den Englischen gesandten Hamilton, . . . dessen frau ungemein rührend das Clavier spielt, und eine sehr angenehme Person ist. Sie zitterte, da sie vor dem Wolfg: spielen sollte. sie hat einen kostbaren flügl aus Engelland vom Tschudi[2]) mit 2 manual und die Register mit einem Pedall um solche mit dem fuss abzuziehen.“ Als praktisch hebt Leopold hier die Vorrichtung hervor, die Registerzüge in Fusskoppeln umzuwandeln. In Wien hat Wolfgang in der Wohnung bei Frau Weber 2 Flügel, „einer zum galanterie spiellen, und der andere eine Machine. Der durchgendes mit der tiefen octav ge-

[1]) Nach Karl Nef: Katalog der Musikinstrumente des histor. Mus Basel S. 52.

[2]) Tschudi wanderte 1732 aus der Schweiz nach London, begründete dort die heutige Pianofortefabrik Broadwood and Sons, nnd war berühmter Flügel- und Harpsichordbauer. (Nach Göhlinger S. 12

stimmt ist, wie der den wir in London hatten; folglich wie eine orgel; auf diesen hab ich also Capricirt und fugen gespiellt.“ (Wien, 27. VI. 1781).

Von einem Prachtinstrument von einem Flügel erzählt der Vater der Familie Hagenauer, (Paris, 1. II. 1764), nämlich dem der Madame Pompadour, „welches ganz vergoldt und ungemein künstlich Laquiert und gemahlt ist.“ Der Flügel wurde, wie schon bemerkt, wegen seiner rauschenden Tonfülle vornehmlich zur nachhaltigen Markierung des Tempo bei Opernaufführungen und zur Verstärkung der Mittelstimmen benutzt. Bei Instrumentalwerken war er bereits vielerorts als entbehrlich ausgeschieden worden. Der erfahrene Leopold, der sich auf seinen Reisen eine gewisse Routine in der Aufnahme der verschiedenen Neuerungen angeeignet hatte, findet es darum seltsam, dass man in Salzburg noch am alten Usus festhält: [1]) (Salzburg, 30. IX. 1777)“ Haydn musste zur Zayre zwischen Musiken unter die Ackt machen. Obwohl es nun nichts als Instrumentalmusik war, so musste der Hofflügl hinüber gebracht werden, den Haydn spielte.“ Das „musste“ deutet darauf hin, dass diese Anordnung auf höheren Wink hin, vielleicht den des Erzbischofs getroffen wurde.

Die erste Meldung in den Mozartbriefen über die Pianoforte-praxis und -spiel findet sich gelegentlich seines Aufenthaltes in Augsburg bei Johann Andreas Stein. Nachdem Mozart versucht hatte, diesen incognito zu überraschen, liess er ihm nicht lange Zeit und sagte: (Augsburg, 14. X. 1777) „machen sie auf, dass wir im saal hinein können, ich bin so begierig, ihre Piano forte zu sehen.“ Sicher ist nach der Beschreibung, die Wolfgang von den Stein'schen Pianofortен gibt, dass er die Wiener Mechanik, die Erfindung Stein's, bisher nicht gekannt hatte, dass die Isolierung in Salzburg ihn hierin nicht mit dem Schritt der Entwicklung hatte mittun lassen. Die Mutter stellt zu ihrer Verwunderung 2 Monate später fest, dass in Mannheim überall Pianoforte seien. (Mannheim, 27. XII. 1777). Den Eindruck, den Wolfgang von den Stein'schen Pianofortен bekommt, legt er in einem ausführlicheren Briefe vom 17./18. X. 1777 dem Vater nieder:

[1]) Darauf macht auch Schiedermair Bd. III S. 394 aufmerksam.

„Nun muss ich gleich bey die steinischen Piano forte anfangen. Ehe ich noch vom stein seiner arbeit etwas gesehen habe, waren mir die spättischen Clavier (des Flügel-bauers Spath) die liebsten; nun muss ich aber den steinischen den vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viell besser, als die Regensburger. wenn ich starck anschlage, ich mag den finger liegen lassen, oder aufheben, so ist halt der ton in dem augenblick vorbey, da ich ihn hören liess. ich mag an die Claves kommen wie ich will, so wird der ton immer gleich seyn. er wird nicht schebern, er wird nicht stärcker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben; mit einem wort, es ist alles gleich. es ist wahr, er giebt so ein Piano forte nicht unter 300 fl: aber seine Mühe und fleiss die er anwendet, ist nicht zu bezahlen. seine instrumente haben besonders das vor andern eigen, dass sie mit auslösung gemacht sind. Da giebt sich der hundertste nicht damit ab. aber ohne auslösung ist es halt nicht möglich dass ein Piano forte nicht schebere oder nachklinge; seine hämmerl, wen man die Claves anspielt. fallen, in den augenblick da sie an die saiten hinauf springen, wieder herab, man mag den Claves liegen lassen oder auslassen. wen er ein solch Clavier fertig hat, (wie er mir selbst sagte). so setzt er sich erst hin, und Probirt allerley Pasagen, läufe und springe, und schabt und arbeitet so lange bis das Clavier alles thut. denn er arbeitet nur zum Nuzen der Musique. und nicht seines nuzens wegen allein, sonst würde er gleich fertig seyn. Er sagt oft, wenn ich nicht selbst ein so Passionirter liebhaber der Musick wäre, und nicht selbst etwas weniges auf dem Clavier könnte, so hätte ich gewis schon längst die gedult bey meiner arbeit verloren; alleiu ich bin halt ein liebhaber vom instrumenten die den spieller nicht ansezen, und die dauerhaft sind. seine Clavier sind auch wircklich von dauer. Er steht gut davor dass der Raisonance-boden nicht bricht, und nicht springt wenn er einen Raisonance-boden zu einem Clavier fertig hat, so stellt er ihn in die luft, Regen, schnee. sonnenhitze,

und allen Teufel, damit er zerspringt, und dann legt er span ein, und leimt sie hinein damit er recht starck und fest wird. er ist völlig froh wenn er springt; man ist halt hernach versichert dass ihm nichts mehr geschieht. er schneidet gar oftselbst hinein, und leimmt ihn wieder zu, und befestiget ihn recht. er hat drey solche Piano fertig . . die Maschine wo man mit dem knie drückt, ist auch bey ihm besser gemacht, als bey den andern. ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und so bald man das knie nur ein wenig wegthut, so hört man nicht den mindesten nachklang."

Hier das einzige Mal, dass sich Franz Jakob Späth (Spath) erwähnt findet. Dieser war Orgelbauer zu Regensburg, baute Flügel mit vielerlei Zügen, z. B. für den Churfürsten in Bonn einen Tangentenflügel mit 30 Veränderungen.[1]) Ausserdem Pianofortes. die sich grosser Beliebtheit erfreuten.[2])

Was Wolfgang hier vor allem als wesentlich von den Stein'schen Neuerungen im Pianofortebau berichtet, das ist die Erfindung der automatischen Auslösung. Was ihm dann noch vom Standpunkte des Künstlers besonders auffällt, ist die Gewissenhaftigkeit, mit der Stein arbeitet und seine Uneigennützigkeit dabei. Auch die Mechanik der Aufhebung der Dämpfung, die in einem Kniedrücker endete, scheint Wolfgang bei den Stein'schen Pianofortes sicherer zu funktionieren als die der andern Firmen. Was Stein an Registerzügen vom Cembalo herübernahm, davon sagt Wolfgang bezl. der 3 vollendeten Instrumente nichts. Bei Stein scheint er die Gelegenheit, Pianoforte zu spielen, gründlich ausgenützt zu haben. (Anhang von der Hand der Mutter zu Wolfgangs Brief vom 27. XII. 1777): „Der Wolfgang wird überall hochgeschäzt, er spillet aber vill anderst als zu Salzburg dan hier sind überall piano forte, und diese kann er so un Vergleichlich tractieren, das man es noch niemals so gehöret hat, mit einem worth jedermann sagt der ihn

[1]) Göhlinger, S. 118.

[2]) Markus Koch: Abriss der Instrumentenkunde. S. 107.

hört, das seines gleichen nicht zu finden seye." — Von dem Mannheimer Aufenthalt an scheinen Wolfgang in den meisten grösseren Städten zu seinen Konzerten Pianofortes zur Verfügung gestanden zu haben. Im Wettstreit mit Clementi vor dem Kaiser in Wien führten beide auf 2 Pianofortен ein Thema aus. (Wien, 16. I. 1782) „Merkwürdig ist dabey," sagt Wolfgang, „dass ich für mich das Piano forte der gräfin thun gelehnt, und aber nur (als ich allein gespiellt) darauf gespiellt habe. — weil es der kayser also gewollt. — und Nb: das andere war verstimmt und 3 tasten blieben stecken." Anscheinend musste also Wolfgang selbst für sein Instrument besorgt sein. das bedeutet zugleich auch, dass er 1782 immer noch kein eigenes hoffähiges besass. In demselben Jahre lässt er für andere ein Pianoforte bei einem Claviermacher in Zweybrücken bestellen, seltsam ist, dass er doch nicht die Stein'sche Firma vorzog; ob er auf einen speziellen Wunsch Rücksicht nehmen musste, ist unsicher. Er selbst holte sich später sein Instrument auch nicht in Augsburg. Der Brief lautet: (Wien, 31. VIII. 1782) „Die Baron Waldstätten wird von hier wegreisen — und möchte ein gutes kleines Pianoforte haben; Ich weis den Nammen des Claviermachers in zweybrücken nicht mehr, und da wollte ich, sie gebeten haben eins bey ihm zu bestellen. — es müsste aber in zeit eines Monaths oder längstens 6 wochen fertig seyn; und der nemliche Preis wie das vom Erzbischof." Die einzige Nachricht von Wolfgangs Klavieren bringt ein Brief des Vaters aus Wien (12. III. 1785) an die Tochter in Salzburg: „Deines Bruders Forte-piano Flügel ist wenigst 12 mahl, seit dem hier bin aus dem Hause ins Theater oder in ein anderes Haus getragen worden. er hat ein grosses Forte piano pedale machen lassen das unterm Flügel steht und um 3 spann länger und erstaunlich schwer ist, alle freytage auf die Mehlgrube getragen wird, und auch zum gr: Cziczi und Fürst Kauniz getragen wurde." Hier haben wir einmal wieder den Gebrauch, dass der Künstler selbst für sein Instrument besorgt ist. Markus Koch [1]) be-

[1]) Abriss der Instrumentenkunde S. 107

merkt bei dieser Stelle: „Dieses Instrument, das von Walter in Wien verfertigt war, stand auf fünf viereckigen Füssen und ist jetzt im Salzburger Mozarteum zu sehen.“ Zu Pianoforte pedale ergänzt er: Forte-piano-Kniepedal. Ich kann mir nicht vorstellen, wie Wolfgang nachträglich Kniedrücker und Pedale, die in die innere Mechanik des Klaviers eingriffen, hätte machen lassen können. Dann heisst es ja ausdrücklich, das Pedal war um 3 spann länger und erstaunlich schwer. Da ist es ausgeschlossen, dass es sich um Kniepedale handelte; wie sollen diese länger als die Höhe des Klaviers sein. Die 3 spann länger ist jedenfalls derart aufzufassen, dass das kistenähnliche Pedal, das möglichst der Gestalt des Flügels angepasst war, an dem den Manualen gegenüberstehenden Ende das Pianoforte um 3 Spannen, also mindestens 40 cm überragte. Es muss sich also um ein, nachträglich von Wolfgang zu seinem Flügel bestellten, im Gewicht vielleicht schwerer als das Pianoforte selbst, von diesem völlig unabhängigen Pedal gehandelt haben, ähnlich denen, wie man sie heutzutage zu Klavieren und Flügeln baut, das aber verloren gegangen zu sein scheint.

Was dann das Klavierspiel selbst betrifft, so lässt sich bezügl. seiner Psyche feststellen, dass er in verständnisvoller Gesellschaft, die ihm mit Interesse und Teilnahme entgegenkam, zu seinen höchsten Leistungen begeistert wurde, und dann auch in unschuldige Ausgelassenheit verfallen konnte. Der folgende Brief gibt eine dieser Situationen wieder: (24. X. 1777).

„auf die Nacht beym soupée spiellte ich das strassburger-Concert. es gieng wie öhl. alles lobte den schönen, reinen Ton. hernach brachte man ein kleines Clavicord. ich Präludirte, und spiellet eine sonate, und die Variazionen von fischer. Dann zischerten die andern dem h: Dechant ins Ohr, er sollte mich erst orglmässig spielen hören; ich sagte, er möchte mir ein thema geben, er wollte nicht, aber einer aus den geistlichen gab mir eins. ich führte es spazieren, und mitten drin. (die fugue gieng ex g minor) fieng ich major an, und ganz was scherzhaftes, aber in

nämlichen tempo, dann endlich wieder das thema und aber arschling; endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte wesen nicht auch zum thema der fugue brauchen könnte? — ich fragte nicht lang, sondern machte es gleich, und es gieng so accurat, als wenn es ihm der Daser (ein Salzburger Schneider) angemessen hätte. Der h: Dechant war ganz ausser sich. Das ist vorbey, das nuzt nichts, sagte er, das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe, sie sind ein ganzer Mann. mir hat freylich mein Prelat gesagt, dass er sein lebetag niemand so bündig und ernsthaft die orgl habe spiellen hören. endlich brachte einer eine sonata her, die fugirt war. ich sollte sie spiellen. ich sagte aber, meine herrn, das ist zu viell; das muss ich gestehen, die sonata werde ich nicht gleich so spiellen können. ja, das glaub ich auch, sprach der Dechant mit viellem Eyfer. dann er war ganz für mich. das ist zu viell, da giebts keinen dem das möglich wäre. Uebrigens aber, sagte ich, will ich es doch Probiren. Da hörte ich aber immer hinter meiner den Dechant. O du Erzschufti. o du spitzbub; o Du du! — Ich spiellte bis 11 uhr. ich wurde mit lauter fugen themata Bombardirt und gleichsam belagert."

Was also sein Auditorium hier so sehr in Aufregung versetzt, ist nicht allein die Leichtigkeit, mit der er vorgelegte schwierige Stücke ohne Mühe wegspielt, sondern seine höchste Kunst der unmittelbaren Produktion. Die Art, wie Wolfgang seine Fugen improvisierte, und dann die verschiedensten Kunstgriffe gegen einander ausspielt, die Beweglichkeit seiner Fantasie, die ihm die eigenartigsten Einfälle inspiriert, das alles bei Wolfgang mit anzusehen und zu bewundern, muss ein herrlicher Genuss gewesen sein. Charakteristisch sind die Mittel, die Wolfgang anwendet, um die Spannung seiner Zuhörer anzufachen und zu steigern. In dem Briefe vom 24. X. 1777 beschreibt er weiter die kuriosen Manieren, die sich Stein's Tochter im Laufe ihres Klavierunterrichts angewöhnt hatte, um negativ die richtige Haltung und die Erfordernisse des Klavierspiels hervorzu-

heben, oder um, wie er selbst sagt, „dem Papa einen begrif vom Clavier spiellen und instruiren zu geben.“ Wolfgang meint hier selbst, dass er für den Vater in Hinsicht der Musikpädagogik vorbildlich sein könne. Er vergisst aber, dass zum vollkommenen Erzieher nicht bloss Wissen und Erfahrung gehört, worin er ja zweifelsohne den Vater übertrifft, aber auch eine gewisse Geschicklichkeit im Uebermitteln dieser Kenntnisse, und was durchaus wichtig ist, eine eiserne Konsequenz im Ueberwachen der Person des Schülers und des ganzen Studienplanes, ein unablässiges Aufhorchen der eigenen Person. Und die letztere Qualität scheint Wolfgang im Vergleich zum Vater so gut wie ganz gefehlt zu haben, weshalb auch die Erfolge beider in didaktischer Hinsicht so verschieden sind. Die Stelle über Frl. Stein lautet:

„apropos wegen seinen Mädl. wer sie spiellen sieht und hört, und nicht lachen muss, der muss von stein wie ihr vatter seyn. Es wird völlig gegen dem Diskant hinauf gesessen, beleybe nicht mitten, damit man mehr gelegenheit hat, sich zu bewegen, und grimassen zu machen. Die augen werden verdreht, es wird geschmuzt, wenn eine sache zweymal kömmt, so wird sie das 2te mahl langsamer gespiellt, kommt sie 3 mahl, wieder längsammer. Der Arm muss in alle höhe, wenn man eine Pasage macht, und wie die Pasage marckirt wird, so muss es der arm, nicht die finger, und das recht mit allem fleiss schwer und ungeschickt thun. Das schönste aber ist, dass wenn in einer Pasage (die fortfliessen soll wie öhl) nothwendiger weise die finger gewechselt werden müssen, so brauchts nicht viell acht zu geben, sondern wenn es zeit ist, so läst man aus, hebt die Hand auf, und fängt ganz commod wieder an, durch das hat man auch eher hofnung einen falschen ton zu erwischen, und das macht oft einen Curiosen Effect.“

Wir sehen hier wiederum Mozart, wie er gegen jedes affektierte Spiel eifert, seinem Grundsatz von der Natürlichkeit der Kunst getreu. Grundbedingungen zum Vortrag bei

Mozart sind also natürliche, gelöste Technik, Fernhalten aller das Feingefühl verletzenden Manieren. Von einer andern Klavierspielerin sagt er: (17. X. 1777), sie scheine ihm beim Spiel „so curios gezwungen — sie (steige) mit ihren langen beinigen fingern so curios auf dem Clavier herum.“ Es ist wohl möglich, dass Philipp Emanuel Bach's „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ von Wolfgang studiert wurde. Diesen Eindruck kann man bekommen, wenn man zu der eben angeführten Kritik Wolfgangs das 1. Hauptstück des Versuchs“ liest.[1]) Da heisst es § 10 ff:

„Ein Clavierist muss mitten vor der Tastatur sitzen, damit er mit gleicher Leichtigkeit sowohl die höchsten als die tiefsten Töne anschlagen könne.

§ 12. Man spielet mit gebogenen Fingern und schlaffen Nerven. . . . Die Steife ist aller Bewegung hinderlich, besonders dem Vermögen, die Hände geschwind auszudehnen und zusammen zu ziehen, welches alle Augenblicke nötig ist. — Versteht (der Spieler) die wahre Applicatur, so wird er, wenn er anders sich nicht unnöthige Gebehrden angewöhnt hat, die schwersten Sachen so spielen, dass man kaum die Bewegung der Hände siehet, und man wird vernehmlich auch hören, dass es ihm leichte fällt; dahingegen ein anderer die leichtesten Sachen oft mit vielem Schnauben und Grimassen ungeschickt genug spielen wird.“

Auf seine Technik, mit Hülfe der Wolfgang alles Vorgelegte restlos zu bewältigen im stande war, war er ja nicht wenig stolz. Von dem bekannten Klavierkünstler Richter, der sein Spiel bewunderte, sagt er: (Wien, 28. IV. 1784) „Er sah unbeweglich auf meine Finger, wenn ich ihm spielte, — dann sagte er allemal: „Mein Gott! — was muss ich mich nicht bemühen, dass ich schwitze und erhalte doch keinen Beifall, — und Sie mein Freund spielen sich nur damit.“ — „Ja,“ sagte ich, „ich musste mich auch bemühen, um mich jetzt nicht mehr bemühen zu dürfen.“

Auch gegen alles rein virtuose Prunken mit technischen

[1]) 3. Auflage 1787.

Mitteln, überhaupt jede Schädigung seiner Kunst zu Gunsten eines Effekts verwahrt er sich ganz bestimmt. So rügt er an Voglers Spiel: (Mannheim, 17. I. 1778)

„Mein Concert[1]) hat er prima vista-herabgehudelt. Das erste Stück ging prestissimo, das Andante allegro und das Rondo wahrlich prestissimo. Den Bass spielte er meistens anders als es stand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. Es ist auch nicht anders möglich in der Geschwindigkeit; die Augen können es nicht sehen und die Hände nicht greifen. Ja, was ist denn das? — so ein Prima vista spielen, und — ist bey mir einerley. Die Zuhörer (ich meyne diejenigen, die würdig sind, so genannt zu werden) können nichts sagen, als dass sie Musik und Clavierspielen — gesehen haben. Sie hören, denken und — empfinden so wenig dabey — als er. Sie können sich leicht vorstellen, dass es nicht zum Ausstehen war, weil ich es nicht gerathen konnte, ihm zu sagen: Viel zu geschwind. Uebrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind, als langsam zu spielen; man kann in Passagen etliche Noten im Stiche lassen, ohne dass es Jemand merkt; ist es aber schön? — Man kann in der Geschwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne dass es Jemand sieht und hört; ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst, prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo, wie es seyn soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge etc. mit der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrücken, so dass man glaubt, derjenige hätte es selbst componirt, der es spielt."

Auf das Ausdrucksvermögen, die neben der Technik wichtigste Bedingung des Klavierspiels, kommt Wolfgang bei jeder Gelegenheit zu sprechen und hebt es geradezu als Grundbedingung hervor, ohne welches jeder Klaviervortrag in sich zusammenfalle. Im gleichen Briefe berührt er ausnahmsweise noch die Frage des Fingersatzes, indem er bei Vogler feststellt: „Seine Applicatur ist auch miserabel:

[1]) Das Klavierkonzert in C-Dur, K. 246.

der linke Daumen ist wie beym seligen Adlgasser, und alle Läufe herab mit der rechten Hand macht er mit dem ersten Finger und Daumen.“ Die Stellung Mozarts zu Vogler spielt ja hier keine Rolle. Die Hauptsache ist Wolfgangs Eintreten für die Gleichberechtigung aller Finger. Seltsam wäre allerdings bei Vogler, dass der Daumen, dessen Mitwirkung bekanntlich bis Bach beim Spiel ausgeschlossen war, hier nun geradezu bevorzugt würde.

In einem Briefe benützt Wolfgang die Gelegenheit, auf den Vorzug einer langsamen, deutlichen Wiedergabe der Tonwerke aufmerksam zu machen: (Mannheim, 4. II. 1778) „Die Madselle Weber spielte 2 mahl Clavier, denn sie spiellt gar nicht schlecht. was mich am meisten wundert ist dass sie so gut Noten liest. stellen sie sich vor, sie hat meine schweren Sonaten, langsam aber ohne eine Note zu fehlen Prima vista gespielt. ich will bey meiner Ehre meine Sonaten lieber von ihr als vom vogler spiellen hören.“ Wolfgang zieht mithin einen „accuraten“ Vortrag eines Dilettanten dem nachlässigen, auf Effektwirkung berechneten eines Klavierkünstlers vor. Die Vorzüge seines Spiels fasst Wolfgang in die folgenden Worte zusammen: (Paris, 18. VII. 1778) Die Vorbedingungen waren gute, „das hackbrettl gut“ und ein kompetenter Zuhörer, den er „vis à vis speculativ da sitzen“ sieht; „Da können sie sich also leicht vorstellen, dass ich auf die Methode des fischietti Praeludirte, auf die art und mit den feuer, geist und Präcision des haydn (Michael) eine galanteriesonate herspiellte, und mit aller kunst eines lips, hilber und Aman fugirte.“ Wie auch Schiedermair darauf aufmerksam macht, sind die Vergleiche ironisch gemeint, aber die Begriffe nimmt Wolfgang ernstlich für sich in Anspruch. In dem „fugirt spiellen“, wie es Wolfgang nennt, scheint seine Hauptstärke gelegen zu haben; es war dasjenige Gebiet, auf dem sich nicht gleich einer mit ihm messen konnte, und wo er die Nebenbuhlerschaft eines rein technisch-brillanten Spiels nicht zu fürchten brauchte. Von Mannheim aus berichtet Wolfgang (8. XI. 1777) „Ich liesse mir auch von einem gewissen Professor ein

thema zu einer fugue geben, und führte sie aus.“ Seine Vorliebe für die Fuge und ihre improvisierte Behandlung in öffentlichem Vortrag oder in intimen Stunden wird ihm derart zur Gewohnheit, dass er in seinen Briefen oft gar keine Erwähnung tut. Wie Wolfgang selbst hervorhebt, geht sein Interesse für die Fugengattung nicht allein auf die Anregung des Barons von Swieten zurück, sondern auch zum grossen Teil auf die verständnisvolle Teilnahme seiner Gattin: (Wien, 20. IV. 1782) „Die ursache dass diese fuge auf die Welt gekommen ist wirklich Meine liebe konstanze. — Baron van suiten zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach (nachdem ich sie ihm durchgespiellt) nach hause gegeben. — als die konstanze die fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein; — sie will nichts als fugen hören, besonders aber (in diesem fach) nichts als Händl und Bach; — weil sie mich nun öfters aus dem kopfe fugen spiellen gehört hat, so fragte sie mich ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? — und als ich ihr Nein sagte. — so zankte sie mich recht sehr dass ich eben das künstlichste und schönste in der Musick nicht schreiben wollte; und gab mit bitten nicht nach, bis ich ihr eine fuge aufsezte. und so ward sie.“ Wir haben hier aus Wolfgangs Munde selbst das Zeugnis, dass er sehr oft bei seinem Fantasieren die Fuge in den Kreis der von ihm bevorzugten Formen mit einbezog; wenn er von Konstanze gescholten werden musste, weil er die Augenblicksschöpfungen nicht schriftlich fixierte, so ist die Erklärung hierfür jedenfalls auch in dem Mangel an Interesse zu suchen, den Wolfgangs Mitwelt für die Fuge und ihre kontrapunktischen Verwandten an den Tag legten, in dem Stumpfsinn, mit der man dem „künstlichsten und schönsten“ entgegenkam. An diese Ausführungen knüpft Wolfgang eine ganz wesentliche Bemerkung, wie er sich den Vortrag der Fuge denkt, in Hinsicht ihrer ästhetisch vollendeten Wiedergabe. Zugleich ist diese Bemerkung wieder dadurch typisch, weil sie einfacher und ungekünstelter nicht sein kann: „ich habe mit fleiss Andante maestoso darauf geschrieben, damit

man sie nur nicht geschwind spielle denn wenn eine fuge nicht langsam gespiellt wird, so kann man das eintrettende subiect nicht deutlich und klar ausnehmen, und ist folglich von keiner wirkung. — lerne sie auswendig, und spielle sie. — Eine fuge spiellt man nicht so leicht nach."

Abgesehen von jenen stillen Stunden, in denen Wolfgang die Eingebungen seines Genius in sinnlich-wahrnehmbaren Tönen zur Kristallisation brachte, oft in der tiefen Stille der Nacht, von keinem Wesen gestört, verschaffte er auch einem öffentlichen Zuhörerkreis die Möglichkeit, der Entwicklung und den Offenbarnngen seiner Fantasie zu lauschen. Wenn sich Wolfgang in aufnahmefähiger Gesellschaft wusste, dann konnte nichts den Flug seiner Fantasie hemmen. Die auswärtigen Zeugnisse, die von Wolfgangs Meisterschaft auf dem Gebiet der Fantasie und Variationskunst sprechen,[1]) finden ihre Bestätigung in den Mozartbriefen. Da ist ein Brief, (Wien, 12. IV. 1783) bedeutsam und sein Schluss so vielsagend und doch unausgesprochen. aus dem aber der Leser von der Wirkung auf die Ursache schliessen kann. In einer Akademie der Frl. Teyber war der Kaiser zugegen, Wolfgang spielte ein Konzert: „ich sollte das Rondeau repetiern — ich sezte mich also wieder hin — anstatt dass ich aber das Rondeau wiederhollte; liess ich das Pult weg thun, um alleine zu spiellen — da hätten sie aber hören sollen was diese kleine Surprise das Publikum erfreute — es wurde nicht alleine geklatscht, sondern bravo und Bravissimo geruffen. — der kayser hörte mich auch ganz aus — und wie ich vom Clavier weg gieng, gieng er von der loge weg. — also war es ihm nur mich noch zu hören."

Wie Dittersdorf berichtet, kam zu Mozarts Zeiten die neue Sitte auf, anstatt in einer Kadenz zu improvisieren, ein simples Thema nach allen Regeln der Kunst zu variieren.[2]) Ganz befremdend wirken die Zeiten, die Wolfgang für sich beim Fantasieren beanspruchen durfte. In einem Konzert

[1]) Jahn hat sie II 154 f gesammelt.

[2]) Dittersdorf. Selbstbiographie S. 47. Jahn II S. 154.

in Mannheim hat Wolfgang u. a. „eine halbe stund Phantasirt“ (14. II. 1778), in einem Wiener Konzert (Wien, 28. III. 1783) spielte Wolfgang als 8. Programmnummer: „eine kleine fuge. (weil der kayser da war) und varierte eine aria aus einer opera genannt Die Philosophen.[1]) — musste nochmal spielen. varierte die aria unser dummer Pöbel meint E: aus den Pilgrimm von Mecka.[2])“ (Es folgten dann noch 2 Nummern.) Wieder in einem Wiener Konzert (13. VI. 1781) spielte Wolfgang, da alles aus war, „eine ganze stunde noch variacionen (dazu mir der Erzbischof das thema gab), und da war ein allgemeiner beyfall.“ Wolfgang fühlte sich in seiner Variierungskunst so sicher, dass er bei der Komposition seiner Konzerte einzelne Stellen gar nicht ausschrieb, um je nach Stimmung und Umgebung dieselben beliebig verändern zu können: (Wien, 22. I. 1783) „ich habe die Eingänge in Rondeau noch nicht verändert, denn wenn ich dieses Concert spielle, so mache ich allzeit was mir einfällt.“

Es bleibt uns ein letzter Punkt übrig, in dem Wolfgangs Forderungen an den Sänger zu berücksichtigen sind. Da wollen wir zuerst sehen, wieweit die Quellen in Bezug auf seine praktische Betätigung auf diesem Gebiet gehen. Er selbst schweigt sich hierüber völlig aus. Nach Jahn (I. 45) soll Wolfgang schon sechsjährig Unterricht im Gesang von berufener Seite bekommen haben, nämlich von dem Sänger Giovanni Manzuoli. Seine physischen Anlagen, vor allem der Mangel eines klangkräftigen Organs scheinen schuld gewesen zu sein, dass man von einer eigentlichen Pflege dieses Kunstzweiges absah. Zu einer öffentlichen Produktion wie etwa beim Violinspiel kam es wahrscheinlich gar nicht, wohl hatte Wolfgang, solange er bei Stimme war, die Gewohnheit, seine Gesangskompositionen sich selbst vorzusingen. Im Jahre 1770 (Rom 2. V.) berichtet der Vater jedenfalls den Daheimgebliebenen auf eine Anfrage diesen nach Salzburg: „Du wilst wissen ob Wolfg: noch singt: . . Er singt, aber nur allzeit wenn man ihm einige worte vorlegt.“

[1]) Paesiello: Die eingebildeten Philosophen.

[2]) Das Stück Glucks.

Die Erklärung für diese Ruhepause in seinem Gesang gibt der Vater in einem der folgenden Briefe näher an: (Bologna, 21. VIII. 1770) „Stimme zum singen hat er (Wolfgang) itzt gar keine: diese ist völlig weg; er hat weder diefe noch höhe, und nicht 5 reine Töne. Diess ist etwas, das ihn sehr verdriesst, dann er kann seine eigenen Sachen nicht singen, die er doch manchmal selbst singen möchte."

Nach überstandener Mutierung nahm er seine alte Gewohnheit wieder auf. Er war im Besitze eines feinen Tenors, der bei affektierter Rede oder Gesang laut und kräftiger wurde.[1]) Auf seinem Todesbette, am Vorabend seines Todes teilte er sich mit seinen Freunden in das Quartettsingen seines Requiems, wobei er die Altstimme sang.[2]) Dass Mozart selbst von seiner Befähigung und Kompetenz, über alle die menschliche Stimme. berührenden Gebiete sich ein Urteil zu bilden, überzeugt war, beweist neben der ungeheuern Geschicklichkeit, die er in der Setzung des Gesangspartes an den Tag legte, auch die Tatsache, dass er sich die Aufgabe stellte, der befreundeten Aloysia Lange. bei der er mehr als mittelmässige Anlagen vermutete, mit Rat und Tat beizustehen und ihre künstlerische Entwicklung zu überwachen. In einem Brief an den Vater führt Wolfgang seine Bekanntschaft mit der Aloysia Weber mit folgenden Worten ein: (Mannheim, 17. I. 1778) „Herr Weber hat eine Tochter, die vortrefflich singt und eine schöne reine Stimme hat. und erst 15 Jahre alt ist. Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann sie auf jedem Theater die Prima donna machen." An den Vater wieder, der allerdings wegen des Eintritts der Sängerin in die grosse Welt keine geringen Bedenken äussert, berichtet Wolfgang über die Fortschritte der Aloysia: (Mannheim, 4. II. 1778) „für ihr singen stehe ich mit meinen leben, dass sie mir gewis Ehre macht. sie hat schon die kurze zeit von mir viell Profittirt, und was wird sie erst bis dahin Profittirn? — meine Arien von der de amicis, so wohl die bravura aria, als Parto, m'affretto, und dalla

[1]) Hogarth. Mem. of the opera II p. 198. Bei Jahn II 660.
[2]) Ebenso Jahn II. 660.

sponda tenebrosa, singt sie superb.“ [1]) Eine kurze Zwischenbemerkung dürfte hier angebracht sein. Auffällig ist hier, dass Wolfgang nach einem halben Monate bereits die Fortschritte in der Kunstfertigkeit dieser Sängerin als auf seinen Bemühungen basierend für sich in Anspruch nimmt. In diesem Punkte hatte Wolfgang einen Konkurrenten in Vogler. Schubart [2]) teilt die Ansicht derer, die ihrerseits alle Verdienste Voglers Gesangsunterricht zukommen lassen wollen. Wolfgang konstatiert ja allerdings schon vor dem Beginn des Unterrichts, den Aloysia von ihm empfing: „sie singe vortrefflich.“ Wir werden am besten tun, wenn wir in diesem Streit den Apfel zwischen beiden ehrlich teilen. Zum Vergleich mit Wolfgangs Kritik der Vorzüge der Aloysia sei die Beschreibung wiedergegeben, die der Aesthet Schubart von derselben Sängerin entwirft: „Sie hat Höhe und Tiefe und markirt die Töne mit äusserster Genauigkeit. Sie singt mit ganzer und halber Stimme gleich vollkommen. Ihr Portamento, ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen, ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto, das leichte Geflügelte der Töne, ihre unvergleichlichen Fermen und Cadenzen, auch ihren äusseren majestätischen Anstand hat sie grösstenteils diesem ihren grossen Lehrer (Vogler) zu danken.“ Einer der Vorzüge der Aloysia Weber, der Weber'schen Töchter überhaupt,[3]) scheint der aussergewöhnlich grosse Stimmumfang gewesen zu sein, den auch Wolfgang in den für die Aloysia komponierten Arien berücksigt hat. In den von Jahn (II. 17 ff) ausführlich behandelten Arien für Aloysia Weber ist ein Stimmumfang erfordert, der denjenigen des gewöhnlichen Soprans um eine volle Oktave übersteigt, also sich bis zu der dreigestrichenen Oktave erstreckt. Mit Schubart's Gutachten über den Gesang der Aloisia Weber deckt sich weiter alles das, was Wolfgang Lobenswertes an ihr findet. Das

[1]) Arien aus „Lucio Silla“ II, 11: Ah se il crudel periglio. und die Nummern 4 und 16.

[2]) Aesthetik: S. 135 f. Bei Jahn I S. 489.

[3]) Jahn II S. 22.

ist einmal „die accuratesse im gusto. piano und forte“, (Paris. 24. III. 1778), dann als ganz vorzüglich, ihr Cantabile: (Mannheim, 7. II. 1778). „Das grösste Verdienst von der Mdelle Weber habe ich im letzten Briefe vergessen. Das ist. dass sie superbe cantabile singt.“ Ein anderer Brief zeigt in einem Negativ die Glanzseiten der Weberin und und ist dadurch interessant, dass Wolfgang darin Vergleiche mit der berühmten Gabrielli zieht und zu dem Kapitel der Koloratur Stellung nimmt: (Mannheim, 19. II. 1778) „Es ist alles wahr, was sie von der weberin geschrieben haben. ausgenommen eins nicht, nemlich das sie wie eine gabrielli singt; denn das wäre mir gar nicht lieb, wenn sie so sänge. wer die gabrielli gehört hat, sagt und wird sagen, dass sie nichts als eine Pasagen- und Rouladen-macherin war; und weil sie sie aber auf eine besondere art ausdrückte, verdiente sie bewunderung, welche aber nicht länger dauerte, als bis sie das 4te mahl sang. Denn sie konnte in die länge nicht gefallen, der Pasagen ist man bald müde; und sie hatte das unglück das sie nicht singen konnte. sie war nicht im stande eine ganze Note gehörig auszuhalten, sie hatte keine messa di voce, sie wuste nicht zu souteniren, mit einem wort sie sang mit kunst aber mit keinem verstand. Diese aber singt zum herzen, und singt an liebsten Cantabile. ich habe sie erst durch die grosse Aria an die Pasagen gebracht, weil es nothwendig ist. wenn sie in italien kommt, dass sie bravurarien singt. Das Cantabile vergist sie gewis nicht, denn das ist ihr natürlicher hang.“ Klarer hätte Wolfgang sein Verhältnis zur Mode der Bravourarien nicht ausdrücken können. Für ihn ist es also ein rein konventioneller Zwang. dem er sich als Komponist fügt, gegen den anzukämpfen ihm wie etwa Gluck die nötigen Mittel und die Autorität fehlen; selbst wenn wir annehmen würden, dieser Bericht basiere auf irgend einer Tendenz, einem beabsichtigten Ausfall gegen die Gabrielli, so ist die Stellungnahme zur Passagenmanier sicher echt und aus dem Empfinden herausgesprochen, dass diesen Elementen nur secundäre Bedeutung zukomme und sie einer reinen Auffassung der

Kunst widerstreben. Dass darum ihr Reiz nur darin bestand, durch Bestechung zu wirken, gibt auch der Vater in einem früheren Briefe zu: (Mailand, 12. XII. 1772) „Der Wolfg: hat ihr (der de Amicis) ihre Hauptarie mit solchen Passagen gemacht, die neu und ganz besonder und erstaunlich schwer sind; sie singt solche, dass man erstaunen muss.“ Unter den vielen, die die übertriebene Pflege der Koloratur vom Standpunkt der Aesthetik aus schon vor Mozart verwarfen, sei nur Quantz zitiert, der folgendes sagt: [1]) „Die Franzosen legen den Italiänern, nicht ganz und gar ohne Grund, zur Last, dass sie in den Arien, ohne Unterschied, zu viel Passagien anbringen Es ist zwar wahr, dass wenn es der Sinn der Worte erlaubet, und der Sänger die Fähigkeit besitzt, Passagien lebhaft, egal, rund, und deutlich heraus zu bringen, die Passagien eine ausnehmende Zierde im Singen sind. Es ist aber nicht zu läugnen, dass die Italiener hierinne bisweilen zu weit gehen, und weder einen Unterschied der Worte, noch der Sänger machen, sondern nur mehrenteils der hergebrachten Gewohnheit, ohne Beurtheilung, nachgehen. Die Passagien mögen wohl Anfangs, einigen guten Sängern zu Gefallen, so häufig eingeführet worden seyn, um die Geschiklichkeit ihrer Kehle zu zeigen. Es ist aber nachher ein Missbrauch daraus erwachsen, so dass man glaubet, eine Arie ohne Passagien sey nicht schön, oder ein Sänger singe nicht gut, oder tauge gar nichts, wenn er nicht auch gleich, wie ein Instrument ist, viele schwere Passagien zu machen wisse: ohne zu bedenken, ob der Text Passagien erlaube, oder nicht.“ Bevor wir weiterfahren, sei auch der 1. Bericht Wolfgangs über Sänger und ihre Produktion angeführt, der aus dem Jahre 1770 stammt, mit seinem gebrochenen Italienisch und der originellen Ausdrucksweise stark komisch wirkt. Dieser Brief bespricht ausführlich eine Aufführung des „Ruggiero“, wahrscheinlich von Guglielmi [2]) (Verona, 7. I. 1770) „Il sign. afferi è un bravo cantante, un paritono, mà gezwungen, wen er in

[1]) XVIII. Hauptstück, § 69.

[2]) So vermutet Schiedermair Bd. I. S. 4 Anmerkg.

Falset hinauf, aber doch nicht so sehr, wie der Tibaldi zu Wien. Bradamante . . ha una voce passabile, e la statura non sarebbe male, ma distona come il diavolo. Ruggiero . . un Musico, canta un poco Manzolisch ed à una bellissima voce forte ed è già vecchio ha cinquanta cinque anni ed à una leuffige gurgel. Irene à una schnoffelte voce, e canta sempre um ein viertil zu tardi, ò troppo à buon ora." Aus dem Munde eines vierzehnjährigen Knaben wirkt dieser Bericht staunenerregend und man muss sich fragen, ob in dieser ganz scharfen Beobachtungsgabe eigentlich noch ein Fortschritt möglich sei, oder ob, wie so oft bei frühreifen Personen, die Entwicklung ins Stationäre verlaufe. Und da gehört Wolfgang zu den ganz Wenigen, bei denen auch diese Befürchtung nicht eintrat. Eine andere Sängerin, für die sich Wolfgang enthusiasmierte, lockte ihm in einem Brief an den Vater bewundernde Worte ab, in denen er auch den Erzieher herauskehrt und seine Erfahrungen als Lehrer bestätigt findet: (München, 3. X. 1777) „Die Erste sängerin heisst keiserin. sie hat eine schöne stimm. nicht starck doch auch nicht schwach. sehr rein. gute intonation. ihr lehrmeister ist valesi; und aus ihrem Singen kennt man dass ihr meister so wohl das singen als dass singen lehren versteht. wen sie ein Paar tact aus hält, so hab ich mich sehr verwundert wie schön sie das Crescendo und Decrescendo macht. den Triller schlägt sie noch langsam; und das freut mich recht; dann er wird nur desto reiner und klarer, wen sie ihn einmahl geschwinder machen will. geschwind ist er ohnehin leichter." „Die rechte Geschwindigkeit eines ordentlichen Trillers genau zu bestimmen," sagt Quantz",[1]) „dürfte wohl etwas schwer fallen. Doch glaube ich, dass es weder zu langsam noch zu geschwind seyn würde. wenn man einen langen Triller, der zum Schluss vorbereitet, so schlüge. dass der Finger in der Zeit eines Pulsschlages nicht viel mehr als vier Bewegungen machte." Dass der langsame Triller schwerer auszuführen sei als der schnelle, darin stimmt auch Quantz Wolfgang

[1]) IX. Hauptstück, § 6,

bei, wie wir gleich sehen werden. An einer andern Stelle wendet sich Wolfgang scharf gegen den Unfug des zu häufigen Vibrato. d. h. gegen die Manier des sog. Bocktrillers, der in der „stossweisen, meckernden Verstärkung eines Tones anstatt des Wechsels zweier Töne besteht.“ [1]) Die betreffende Stelle, Brief vom 12. VI. 1778 siehe S. 9. Von diesem Bockstriller sagt auch Quantz: [2]) „Der ganz langsame Triller ist nur bey den Franzosen im Singen üblich, er tauget aber eben so wenig. als der ganz geschwinde zitternde. welchen die Franzosen chevroté (meckernd) nennen. Man darf sich nicht verführen lassen, wenn auch einige der grössten und berühmtesten Sänger den Triller absonderlich auf die letztere Art schlügen. Manche halten diesen meckernden Triller, aus Unwissenheit, wohl gar für ein besonderes Verdienst; sie wissen aber nicht, dass ein mässig geschwinder und gleichschlagender Triller viel schwerer zu erlernen ist, als der ganz geschwinde zitternde, welcher folglich vielmehr für einen Fehler gehalten werden muss,“

Ueberhaupt hat Mozarts Methode im Beurteilen der Sänger etwas von der intuitiven Gründlichkeit eines Quantz. Die Forderungen laufen bei beiden nicht nur sehr oft parallel, auch die Ausdrücke decken sich manchmal. Von dem Pariser Chorpersonal sagt Wolfgang: (Paris, 9. VII. 1778) „Dann erst die sänger und sängerinnen — man sollte sie gar nicht so nennen – denn sie singen nicht. sondern sie schreyen — heulen — und zwar aus vollem halse. aus der Nase und gurgel.“ Die analoge Stelle bei Quantz heisst: [3]) „Von einem guten Sänger wird erfordert: dass er hauptsächlich eine gute, helle, reine, und von der Tiefe bis in die Höhe durchgehends egale Stimme habe, welche ohne die, aus der Nase und der Gurgel oder dem Halse (gola) entspringenden Hauptfehler, und weder heischer noch dumpfich sey . . Es wird ferner erfordert: dass ein guter Sänger das Falset mit der Brust-stimme so zu vereinigen wisse, damit man nicht bemerken

[1]) Riemann's Lexikon 8. Auflage.
[2]) Quantz, IX. Hauptstück § 3.
[3]) XVIII § 11.

könne, wo die letzte aufhöret, und das erstere anfängt, dass er ein gutes Gehör, und eine reine Intonation habe, um alle Töne in ihren Verhältnissen rein angeben zu können, dass er das Tragen der Stimme, (il portamento di voce) und die Haltungen auf einer langen Note, (le messe di voce) auf eine angenehme Art zu machen wisse, dass er folglich dabey eine Festigkett und Sicherheit der Stimme besitze u. s. w.“ Es folgen dann noch Instruktionen über den Triller und besonders über die Berücksichtigung des Textes. Eine eingehende Kritik über Raaff, die Wolfgang wieder in seiner ganzen Schärfe und Durchdringlichkeit zeigt, möchten wir nicht vorenthalten. Wolfgang entschuldigt sich zuerst, dass er in früheren Stellen Raaff weniger günstig beurteilt habe, weil er ihn damals in für Raaff unglücklichen Situationen gehört habe: (Paris, 12. VI. 1778)

„Hier endlich als er im Concert spirituell debutierte, sang er die scene von bach (Johann Christian), non sò d'onde viene, welches ohnedem meine favorit sache ist, und da hab ich ihn das erstemahl singen gehört — er hat mir gefahlen — das ist in dieser art zu singen — aber die art an sich selbst — die Bernachische schule — die ist nicht nach meinen gusto. er macht mir zu viell ins Cantabile, ich lasse zu, dass es, als er jünger, und in seinen flor war, seinen Effect wird gemacht haben, das er wird surpreniert haben — mir gefällts auch, aber mir ists zuviell, mir kömmts oft lächerlich vor. was mir an ihm gefällt, ist wenn er so kleine sachen singt, so gewisse andantino — wie er auch so gewisse arien hat, da hat er so seine eigene art. jeder an seinem ort. ich stelle mir vor dass seine haupt force war, die Bravura — welches man auch noch an ihm bemerckt, so wie es sein alter zulässt; eine gute brust und langen othem, und dann — diese Andantino, seine stimme ist schön und sehr angenehm, wenn ich so die augen zu mache, wenn ich ihn höre — so finde ich an ihn viell gleiches mit den Meissner, nur dass mir Raffs stimm noch angenehmer vorkömmt – ich rede von izt, denn ich habe beyde nicht

in ihrer guten zeit gehört — ich kan also von nichts als von der art oder Methode zu singen reden, dann diese bleibt, bey den sängern. was aber das rechte Cantabile anbelangt, so gefällt mir der Meissner (obwohl er mir auch nicht ganz gefällt, denn er macht mir auch zuviell) aber doch besser als der Raff. was aber die bravura, die Passagen und Rouladen betrift, da ist der Raff meister — und dann seine gute, und deutliche aus-sprach — das ist schön. und dann, wie ich oben gesagt habe, Andantino, oder kleine Canzonetti."

Abgesehen von solchen grosszügigen Kritiken scheinen noch detaillierte schriftliche Anleitungen von Mozarts Hand bestanden zu haben, die er selbst seinen Schülern gab und worin er sich an keine bestimmte Schule hielt, sondern nach eigenen Methoden vorging. Von dem Erfolg dieser seiner Methoden war er so überzeugt, dass er im Falle der Aloysia Weber empfiehlt, seine Unterrichtsbriefe wiederholtermassen zu lesen und ihren Inhalt dem Gedächtnis restlos einzuverleiben. Wir können auf Grund seiner Aeusserungen über Gesangsvorträge seine Methode etwa in folgende Termini zusammenfassen: Mögliche Ausbildung und Verwertung des Materials, Technik, gesteigert bis zum vollkommenen Bravoursänger, höchste Ausdrucksfähigkeit, erreichbar durch Einbeziehung aller, dem Gesetze der Natürlichkeit nicht widerstrebenden Kunstmittel, besondere Ausbildung der innerhalb der ganzen Sphäre speziell eignenden Unterarten. Der Brief, der die häufige Benützung der Unterrichtsbriefe empfiehlt, lautet: (Paris, 30. VII. 1778)

„La maggior parte della lettera ventura ch'avrò l'onore di scriverle, consisterà in una breve esplicazione sopra il methodo e la maniera come desidererei io che lei cantasse e recitasse quella scena — nulla di meno sono à pregarla di studiarla da se fràtanto — vedendo poi la differenza — sarà questo d'una gran utilità per lei — benchè son persuasissimo che non avrà molto à correggere ò à cambiare — e che farà stessa molte cose così, come lo desidero — sapendo questo per esperienza

— à l'aria. (Non sò d'onde viene) cha lei hà imparata da se stessa — non hò trovato niente à criticare o à correggere — lei me l'hà cantata con quel gusto, con quel methodo, e con quella espressione che hò desiderato — solamente le raccomando, (e di ciò la prego caldamente) di aver la bontà di rileggere qualche volta le mie lettere, e di fare come io le hò consigliato — e di esser certa, e persuasa, che per tutto ch'io le dico, e le hò detto, non hò e non avrò mai altra intenzione che di farle tutto il bene che mi sia possibile —"

Soviel Freude wie an der Aloysia Weber erlebte Wolfgang freilich nicht an allen Sängern, mit denen er zu schaffen hatte. So entlockt ihm in München der Sänger Prato, dem im „Idomeneo" die Rolle des Idamante anvertraut war, manchen Ausruf des Widerwillens: (München, 8. XI. 1780) „Mitten in einer Aria ist öfters schon sein odem hin." Dann heisst es bald darauf etwas resignierter: (München, 15. XI. 1780) „Meinem Molto amato Castrato del Prato muss ich aber die ganze opera lehren, er ist nicht im Stande einen Eingang in eine aria zu machen der etwas heisst; und eine ungleiche stimme!" (22. XI.) „Wenn der Castrat kommt, muss ich mit ihm Singen, denn er muss seine ganze Rolle wie ein kind lernen, er hat um keinnen kreutzer Methode." Wolfgang selbst scheint mit all seiner Mühe da wenig ausgerichtet zu haben, denn er berichtet aus den Proben: (München, 30. XII. 1780) „vorgestern haben wir eine Recitativ Probe bey der wendling gemacht — und das quartett zusammen Probirt — wir haben es 6 mal Repetirt — izt geht es endlich. — Der Stein des Anstosses war Del Prato; — der Bub kann doch gar nichts. — seine stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht in den hals und in die gurgel nehmete — übrigens hat er aber gar keine Intonation — keine Methode — keine Empfindung — sondern singt — wie etwa der beste unter den Buben die sich hören lassen um in dem kapellhause aufgenommen zu werden."

Eine letzte Anweisung Mozarts über Gesangsvortrag enthält ein kurzer Brief an das „liebe Weibchen", datiert

Ende August 1789: „Das Ariettchen.[1]) so ich für die Farraresi gemacht habe, glaub' ich soll gefallen, wenn anders sie fähig ist es naiv vorzutragen, woran ich aber sehr zweifle.“ Es ist schade, dass der Briefwechsel zwischen Vater und Sohn so früh unterbrochen wurde; wäre der Gedankenaustausch fortgesetzt worden, dann wären wir heute an manchen ästhetischen Bemerkungen seitens der beiden Mozarts reicher. Die Briefe an die Gattin enthalten hiervon leider zu wenig, intimere Angelegenheiten haben natürlich Vorzugsstellung. Von einer Neuorientierung im ästhetischen Beobachten ist ja keine Rede, aber die Ausdrucksfähigkeit hätte sicher an treffenden, scharfen Termini gewonnen und Wolfgang wäre auf die Details näher eingegangen. Wie wir aber sahen, ist das Resultat auch so durchaus zufriedenstellend.

Auf einen andern Punkt haben wir hier noch einzugehen, auf die Forderungen nämlich, die Wolfgang an die darstellerische Seite des Sängers stellt, Forderungen, die sich auf die „Aktion“ beziehen, wie sich Wolfgang gewöhnlich ausdrückt. In diesem Punkte bewährt sich Wolfgang als der Dramatiker, der nicht nur, wie wir später sehen werden, ein scharfumrissenes, lebenswahres Libretto fordert, aus dem er mit sicherer Feder seine scharf charakterisierten Gestalten, seine lebendigen Szenen herausmeiselt, seine erste Forderung an den Darsteller, abgesehen von den rein gesangskünstlerischen, erstreckt sich auf eine vollendete Mimik. Mag die Leistung eines Sängers noch so hervorragend sein, seine schauspielerischen Leistungen aber zu wünschen übrig lassen, so merkt Wolfgang dies, wenn auch mit Widerwillen, als Manko an. Von dem berühmten Tenoristen Raaff, dessen gesanglichen Leistungen er gerecht wird, sagt er kurz, bündig, mit einer Geste, die man sich hinzudenken muss: (München, 8. XI. 1780) „Und Raaff ist eine statue.“ Wo Wolfgang den guten Schauspieler und Sänger in einer Person vereinigt findet, da ist er des Lobes voll. Von dem Spiel der Sängerin Kaiserin sagt er: (München, 3. X. 1777) „Die Erste sängerin heisst keiserin. . hübsch auf den theater.

[1]) Gemeint ist, wie Nottebohm vermutet, K 579: Un moto di gioja.

wie ich sie hörte war es erst das dritte mahl dass sie agirte. ich betrachtete die keiserin mit meinen fernglas, und sie lockte mir öfters eine zähre ab; ich sagte oft Brava, bravissima. Dan ich dachte immer. dass sie erst das dritemahl auf den theater ist.“ Als Wolfgang im Uebereifer für die Aloysia Weber den Vater bittet, ihr mit seiner Vermittlung zu einem Engagement am italienischen Theater zu verhelfen, da macht Leopold wieder den Sohn auf den ganz wesentlichen Punkt der „Aktion“ aufmerksam: (Salzburg, 12. II. 1778) „Ich lasse dass die Msse Weber wie eine gabrielli singt; dass sie eine starke Stimme für die italienischen Theater x: hat, dass sie für eine prima Donna gut gewachsen ist X: so ist es lächerlich, dass Du für ihre Aktion gut stehen willst. Da gehört was mehrers dazu. und die alt-kindische, auch aus lauter guter Meinung und freundschaftlicher Menschenliebe unternohmene Bemühung des alten Hasse hat die miss Devis (Cecilie Davies) auf ewig von der welschen schaubühne verbannt, da sie die erste Sera ausgezischet und ihr parte der de Amicis übergeben wurde. Nicht nur ein frauenzimmer, sondern ein schon auf dem Theater geübter Mann zittert bey seinem ersten Auftritte in einem fremden lande.“ Auf diesen Brief hin lenkt Wolfgang etwas deprimiert ein: (Mannheim, 19. II. 1778) „Was sie wegen der Madelle weber schreiben, ist alles wahr; und wie ich es geschrieben habe, so wuste ich so gut wie sie, dass sie noch zu jung ist, und dass sie actien braucht, und vorher öfter auf den theater Rezitirn Muss. allein mit gewissen leuten muss man öfters nach und nach-weiter schreiten.“ Wolfgang vergisst denn später auch nicht, die Aloysia Weber in den Briefen auf diesen Punkt aufmerksam zu machen: (Paris, 30. VIII. 1778) „La prego di farmi una piccola dichiarazione dello studio dell'azione-che le raccomando caldamente“ Begreiflich ist auch die Aufregung, in die Wolfgang gerät, sobald eine Sängerin ihr spezielles Gebiet verlässt und sich auf fremden Terrain versuchen will. Von der Hochdramatischen Antonia Bernasconi sagt er: (Wien, 29. VIII. 1781) „Das ist wahr — in tragedien grosse Rollen zu spiellen — da wird sie

immer bernasconi bleiben. aber in kleinen opereten ist sie nicht anzusehen — denn es steht ihr nicht mehr an. und dann — wie sie auch selbst gesteht — sie ist mehr welsch als teutsch — izt stellen sie sich vor! — und wenn sie sich bisweilen zwingen will — so ist es, als wenn man eine Prinzessin in einen Marionettenspiel deklamiren hörte.“ Gelegentlich der Aufführung der Oper „Lucio Silla“ in Mailand erwähnt der Vater eine komische Szene, die infolge übertriebener Mimik eines der Darsteller entstand: (Mailand 2. I. 1773)

„Es ist zu wissen, dass der Tenor, den man aus Noth nehmen mussten ein Kirchen Sänger aus Lodi ist der niemals auf einem so ansehnlichen theater agiert hat, der nur etwa zwey mahl in Lodi einen primo Tenore vorgestellt, endlich erst 8 täg vor der opera verschrieben worden. Dieser, da die prima Donna in ihrer ersten Aria von ihm eine action des zorns erwarten muss, machte diese zornige action so übertrieben, dass es schiene als wolte er ihr Ohrfeigen geben, und ihr die Nase mit der faust wegstossen. bewog das Publicum zum lachen. Die Siga de amicis beobachtete nicht so gleich im Eyfer ihres Singens, warum das Publicum lachte. und sie war betroffen, und wuste anfangs nicht wer ausgelacht wurde und sang den ganzen ersten Abend gut.“

Eine Stelle in Wolfgangs Briefen ist noch sehr wichtig, weil sie eine entschiedene Abneigung gegen das Kastratentum verrät. Der Brief strotzt von echt salzburgerischer Derbheit. Wolfgang belustigt sich darüber, dass man in Salzburg eine Primadonna suche: (7. VIII. 1778)

„Eine Sängerin, — wo wir izt einen Castraten haben; — sie wissen ja was das für ein thier ist? — Der kann ja hoch singen, mithin ganz fortreflich ein frauenzimmer abgeben; — freylich würde sich das kapitl darein legen; allein, darein legen ist doch immer besser als darauf legen — und man wird diesen herrn nichts besonders machen; lassen wir unterdessen den h: Ceccarelli bald weibs-, bald Mans-person seyn; Endlich, weil ich weis dass man bey uns die abwechslungen, veränderungen.

und neuerungen liebt, so sehe ich ein weites feld vor meiner, dessen ausführung Epoche machen kann; Meine schwester und ich haben schon als kinder ein wenig daran gearbeitet, was werden nicht grosse leute liefern? — . O, wenn man genereux ist, kann man alles haben; — mir ist gar nicht bang, (und ich will es über mich nehmen) dass man den Metastasio von wienn kommen lassen kann, oder ihm wenigstens den antrag macht, dass er etliche tuzend opern verfertiget, alwo der Primo uomo, und die prima donna niemahlen zusammenkommen. auf diese art kann der Castrat den liebhaber und die liebhaberin zugleich machen, und das stück wird dadurch interressanter. indemm man die tugend der beyden liebenden bewundert, die so weit gehet, dass sie mit allem fleiss die gelegenheit vermeiden sich in Publico zu sprechen."

Dieser ganze Exkurs ist keineswegs persönlich, es sind noch genug andere Stellen da, die sich auf Ceccarelli beziehen, und die seinen Verdiensten Anerkennung genug zu teil werden lassen. Es bleibt nichts anderes übrig, als sie auf das ganze Geschlecht der Kastraten zu deuten. Wenn Wolfgang auch die Vorzüge dieser Sänger einsah, die in bedeutend erhöhter Atemtechnik, verbunden mit dem Register der Knabenstimme bestanden, so musste doch die Unnatur sein Feingefühl verletzen. Sein Auftreten gegen das Kastratentum ist umso verwunderlicher, als er als Komponist in dieser Zeit immer noch auf dieselben angewiesen war. Allgemein hatte sich die Bewegung gegen diese Sänger noch nicht durchgerungen. Der Aesthetiker Heinse z. B. empfindet es 1795 noch schmerzhaft, dass er die „vortrefflichen Römischen Kastratenstimmen" vermissen musste.[1])

Was Wolfgang vom Chor verlangt, ist neben einem geschmeidigen Klangkörper eine möglichst starke Besetzung. In Salzburg war in dieser Hinsicht die Zusammensetzung des Chores recht befriedigend. Leopold zählt in dem schon öfters zitierten Bericht auf: 1 (resp. 4) Solosopranisten, 4 Solobassisten, 20 Chorherren, 7 Choralisten. 15 Capellknaben,

[1]) Gesamtausgabe Bd. V S. 15.

also ein durchschnittlich 50 Köpfe zählender Chor. Demgegenüber mussten Wolfgang die Verhältnisse des Mannheimer Chores als ärmlich vorkommen: „Man kann sich nichts schlechters gedenken, als die hiesig Vocal-stimmen. 6 soprani. 6 alti, 6 tenori, und 6 Bassi, zu 20 violin und 12 Bassi, verhält sich just wie 0 zu 1", schreibt er selbst aus Mannheim (4. XI. 1777).

In einem Briefe, vor der Pariser Reise, gibt Wolfgang seiner Freude darüber Ausdruck, dass man in Paris seine „haupt-favorit-composition gut aufühen" könne, nämlich Chöre und sucht dann den historischen Grund für diese Erscheinung zu geben: „und da bin ich recht froh das die franzosen viell darauf halten. Das ist auch das einzige was man im Piccini seiner neuen opera Roland ausgestellt hat, das nemlich die Chöre zu nackend und schwach seyen . . zu Paris war man izt halt die Chöre von gluck gewohnt." (Mannheim, 28. II. 1778.) Wir haben bereits gesehen, dass Gluck in der Behandlung der Chöre wesentlich auf Wolfgang eingewirkt hat und können somit hier diesen Punkt abschliessen.

C. Die Empfangenden.

Pflichten hat der schaffende wie der vermittelnde Künstler, Pflichten auch das rezipierende Auditorium, das seinerseits wieder den grossen Ring des gegenseitigen Gebens und Nehmens abschliesst, das z. T. auch die Basis darstellt, auf der der Künstler aufbaut, ohne die die Kunst nicht existieren kann. Ein Publikum, das kein Verständnis zeigt, ist für Wolfgangs Genius ein direkter Hemmschuh, während ein aufnahmewilliger Zuhörer seine Begeisterung aufstachelt und für seine Phantasie der stärkste Ansporn ist. Bitter beklagt sich Wolfgang über die Aufnahmefähigkeit seiner Salzburger Landsleute, über ihr Kargen mit Beifallsbezeugungen und die Verständnislosigkeit, die sie dem in ihrer Mitte erblühten Genie entgegenbringen, auch im Falle Mozart eine Bestätigung des Bibelwortes: Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande. „Für mein talent (ist Salzburg) keine aufmunterung," schreibt er noch 1781 (Wien 6. V.), „wenn

ich spielle, oder von meiner Composition was aufgeführt wird, so ists als wenn lauter tisch und sesseln die Zuhörer wären.“ Und wie kaum für einen Musiker war Wolfgang äusserliche Anerkennung Bedürfnis. Welche Befriedigung er nach solchen Ovationen empfand, davon reden seine Briefe eine beredte Sprache. Die Kundgebungen des Publikums werden so ausführlich breit, so scharf beobachtet wiedergegeben, dass sich das Bild des kleinen Mannes mit den leuchtenden Augen unauslöschlich der Fantasie des Lesers eindrückt. Zugleich ist diesen Berichten immer ein gewisser Ernst beigemischt, eine Forderung an die Aufnehmenden, ein kategorischer Imperativ für das Auditorium, das mit seinem Beifall die Fantasie des gebenden Schöpfers mitbefruchten helfen muss. Ich kann natürlich diese Berishte nicht wiedergeben, da sie einen zu grossen Raum in seinen Briefen einnehmen. Hier nur eine Stichprobe: (Wien, 12. III. 1783) „Das theater war sehr voll; und ich wurde auf eine so schöne art von dem hiesigen Publicum wieder empfangen, dass ich ein wahres vergnügen darüber haben muss. — ich war schon weg. — man hörte aber nicht auf zu klatschen und ich musste das Rondeau repetiren; — es war ein ordentlicher Plazregen.“ —

Der ausgesprochene Psychologe Mozart redet aber seiten von einem Publikum schlechtweg; er geht bis zu einer Klassifizierung seines Auditoriums vor. Das hatte ihm auch der Vater bei seinen Arbeiten genügend anempfohlen. nicht nur „für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken,“ (11. XII. 1780). Eine analoge Unterscheidung macht Wolfgang, hinter der vielleicht mehr steckt als man annehmen sollte. Er berichtet an den Vater von Konzerten, die er komponiert habe: (Wien, 28. XII. 1782) „Die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht — sind sehr brillant — angenehm in die ohren — Natürlich, ohne in das leere zu fallen — hie und da — können auch kenner allein satisfaction erhalten — doch so — dass die nichtkenner damit zufrieden sein müssen, ohne zu wissen warum.“ Die Hauptsache bei der Aufnahme

der Konzertmusik Wolfgangs ist nach ihm also die Befriedigung des Sinnlich-Schönen. Der Zuhörer solle zugegen sein, um die Macht der Musik als Gefühlskunst auf sich eindringen zu lassen. Mit diesem Ausspruch Wolfgangs stimmt genau, was wir im 1. Kapitel von Wolfgangs Auffassung vom Wesen der Musik sagten. Dem Prinzipat des rein Sinnlich-Schönen droht keine Gefahr. Seine Wirkung auf Kenner und Nichtkenner ist unbedingt. Unter Nichtkennern versteht Wolfgang hier etwa nicht die „unmusikalischen Ohren" im Sinne des Vaters, sondern die kunst-liebenden und -verständigen Dilettanten, die in die Details des Schaffensprozesses keinen näheren Einblick haben, die die den Gefühlswerten dienenden Elemente nicht auf rationellem Wege herauszueliminieren vermögen, wie die Kenner. Wenn „hie und da kenner allein satisfaction erhalten", dann gesteht Wolfgang mit eigenen Worten ein, dass sich „hie und da" in seinen Werken auch „gefühlskahle" Stellen finden. „Die Musik", sagt Goldschmidt,[1]) „auch wo sie offenbar Gefühlsmässiges ausspricht, wird doch auch Stellen einführender oder verbindender Art mit sich führen, die weder vom Komponisten „gefühlt" worden sind, noch aber vom Hörer als Gefühle aufgenommen werden." So vollzögen sich die Verbindungen der Themen in Haydn's und Beethoven's Sinfonien vielfach durch Tonformeln, die zumeist keinen Gefühlsgehalt tragen und ästhetisch nur aufgenommen werden könnten als ein Abklingen des ersten Themas und seiner Gefühlsäusserung. Mozart dagegen liebe es, diese Uebergänge wiederum melodisch zu gestalten, sodass sich zwischen Haupt- und Gesangsthema ein neuer Gedanke einschiebt, der, weil selbst gefühlshaltig, die Wirkung jener zu mindern geeignet scheint. Trotzdem Wolfgang in der betreffenden Stelle vom Konzerte spricht, und er unter jenen Momenten für Kenner wohl auch gefühlsarme, auf rein technische Wirkung hinzielende Ausführungen in seinen Konzerten meint, trotzdem er „brillant" und „angenehm in die ohren" beinahe in direkten Konnex bringt, so glaube ich, dass

[1]) Aesthetik S. 18.

Wolfgang selbst gerade diese Uebergänge mit seinen „gefühlsarmen“ Stellen meint, dass er sie für solche hält, dass wir aber auch hier wieder vor die wunderbare Tatsache gestellt sind, Mozart sich selbst ein Rätsel. In demselben Briefe knüpft Wolfgang eine ärgerliche Bemerkung über die Bildung des Publikums an, die natürlich nicht ernst zu nehmen ist: „um Beyfall zu erhalten muss man sachen schreiben, die so verständlich sind, dass es ein fiacre nachsingen könnte, oder so unverständlich — dass es ihnen, eben weil es kein vernünftiger Mensch verstehen kann, gerade eben darum gefällt.“ Jedenfalls spricht er hier im Nachsatz ein grosses Wort gelassen aus. Ich sage dies Wort sei nicht ernst zu nehmen für Wolfgangs Persönlichkeit, denn seine Arbeiten haben immer den Vorzug der spiegelklaren Durchsichtigkeit. Aber Wolfgang will da sicher einen Seitenhieb auf andere Komponisten ausführen; bedeutsam ist auch, dass er gleich nachher von seinem Plan einer Musikkritik schreibt. Ob Mozart nicht oft gelächelt hat über eine absichtlich verdunkelte Tonsprache, dann aber auch über die Kritik, ihre oft diametral verlaufenden hermeneutischen Urteile, die Pedanterie eines Kommentators, der bis zu Behauptungen vordringt, die allen Zusammenhangs mit der realen Welt entbehren! Ueber die Unwissenheit des Publikums lässt Wolfgang manche bitterböse Bemerkung fallen. Diese Beschränktheiten bringt er gern in Gegensatz zu einem verständnisvollen, interessierten Publikum: (München, 3. X. 1777) „der graf Salern . . . versteht doch die Musique, dann er sagte allzeit Bravo. wo andere Cavalier eine Prise taback nehmen — sich schneuzen, räuspern — oder einen discours anfangen.“ Ganz ausführlich erzählt er, wie er in Paris einer Gesellschaft von Aristokraten auf einem „miserablen Elenden Pianoforte“ Klavier spielte, wie er, trotzdem die ganze Gesellschaft auf ihn überhaupt nicht achtgab, sich über ihre „Eloges“ ärgerte. (1. V. 1778.) Endlich kam der Herr des Hauses, „der setzte sich zu mir, und hörte mit aller aufmercksamkeit zu, und ich — ich vergas darüber alle kälte, kopfwehe, und spiellte ungeachtet

den Elenden clavier so — wie ich spielle wenn ich gut in laune bin.“ Und nun zieht er die Moral aus dem ganzen Besuch: „geben sie mir das beste clavier von Europa, und aber leute zu zuhörer die nichts verstehen, oder die nichts verstehen wollen, und die mit mir nicht Empfinden was ich spielle, so werde ich alle freude verlieren.“

Dass das Publikum, mit dem Wolfgang zu rechnen hatte, auf einer der heutigen Durchschnittsbildung immerhin ebenbürtigen Stufe stand, lässt sich aus einer Bemerkung Wolfgangs schliessen: (Paris, 18. VII. 1778) „Das fugirt spiellen hat mir noch überall die meiste Ehre gemacht.“ Mozarts Beobachtungen über die Aufnahme der Musik enthalten manche psychologisch wertvolle Bemerkung. Da ist einmal eine Stelle, die lautet: (Paris, 12. VI. 1778) „wenn ich so die augen zu mache, wenn ich ihn höre — so finde ich an ihn (Raaff) viell gleiches mit den Meissner.“ Wolfgang glaubt also, dass das Ausschalten des einen Sensoriums eine Schärfung des andern bedeute, nicht nur, weil die Aufmerksamkeit vollständig auf den betreffenden Reiz konzentriert werde, nein es ist auch, als ob eine gewisse bedingende psychische Kraft diesem Sinn zugeführt werde. Die Tatsache, dass der völlige Verlust eines Sinnes sich durch quantitativ gesteigerte Empfindlichkeit eines andern oft beinahe ausgleiche, ist sicher bei weniger entwickelten Lebewesen nachweisbar. Möglich ist bei dem hochentwickelten Gehör Wolfgangs, dass auch eine nur momentane Ausschaltung eines andern Sinnes einen, wenn auch graduell minimalen, aber doch noch für das Bewusstsein merklichen Empfindungszuwachs bedeutet hat.

Auch über den Ausdruck des durch seine Musik hervorgebrachten Gefühls macht Wolfgang verschiedenerlei Bemerkungen. Die Aeusserung des Lustgefühls sind durch centrale nervöse Erregungen verursacht. Nach den Erfahrungen der Psychophysik bekunden sich Lustgefühle in der Verstärkung des Pulses und der Vertiefung des Atemholens, sowie in der Erweiterung der Blutgefässe der Organe an der Körperoberfläche und hierdurch erzeugte Vergrösserung

des Volumens der betreffenden Körperteile.[1]) So meldet z. B. der Vater vom Grafen Czernin: (Salzburg, 12./13. IV. 1778) „Er konnte nicht aufhören seine Verwunderung über die Composition und Execution mit dem gewissen feuerrothen gesicht und zitternden Stimme an Tag zu geben.“ Dass die motorischen Nerven zur Gefühlsäusserung herhalten müssen, die dann in Rufen und Klatschen sich auslöst, ist eine bekannte Tatsache, und da besteht ein gewisser Parallelismus zwischen Empfindung, Gefühl und Gefühlsausdruck. Aber die von Wolfgang aufgezeichneten Fälle sind ganz kurios; die Erscheinungen sind auch in ihrer Seltenheit ein Reflex des ebenso seltenen, künstlerischen Schauspiels, das der Anstoss dieser Sonderheiten war. Wolfgang beschreibt also den Eindruck seines Klavierspiels in Augsburg auf seine Zuhörer folgendermassen: (24. X. 1777) „graf wolfeck lief immer im saal herum, und sagte. so hab ich mein lebetag nichts gehört. h: stein machte nichts als gesichter und grimassen vor verwunderung. h: Demler muste beständig lachen. Das ist ein so Curioser Mensch, das wen ihm etwas recht sehr gefällt. so mus er ganz entsetzlich lachen. bey mir fieng er gar zu fluchen an.“

Die Aufnahmefähigkeit Wolfgangs war natürlich auch eine beschränkte. Die Intensität der Gefühlserregbarkeit eines Kunstwerkes ist abhängig von der Reizkraft einmal der betreffenden Klangkombination und dann dem individuellen Vortrag Für seine Person und sein Künstlertum erlaubt sich Wolfgang Rückschlüsse aus der stetigen Aufmerksamkeit des Publikums bei seinem Vortrage: (Wien, 10. IV. 1784) „übrigens bin ich (die Wahrheit zu gestehen) auf die letzthin müde geworden vor lauter spielen — und es macht mir keine geringe Ehre dass es meine Zuhörer nie wurden.“

Wie lange Wolfgang aufnahmefähig war. hing ja auch zuerst von seiner seelischen Verfassung ab. Da scheint er aber nicht wesentlich die Durchschnittsdauer anderer Kunstliebender übertroffen zu haben. Eine Stunde restloser Aufmerksamkeit scheint auch ihn ermüdet zu haben. So schreibt

[1]) Lipps: Grundriss der Psychophysik S. 146.

er von Mannheim aus: (31. X. 1777) „Das oratorium, welches man Probirt, ist vom händl.[1]) ich bin aber nicht blieben. Dann hat man vorher einen Psalm, Magnificat, Probirt, vom hiesigen vizekapellmeister, Vogler; und der hat schier eine stund gedaueret."

An der Berechtigung einer auf wissenschaftlichen Voraussetzungen fussenden Kritik lässt Wolfgang keinen Zweifel aufkommen. Aus einer späten Periode seines Lebens stammt ein in dieser Hinsicht wichtiger Satz: (Wien, 28. XII. 1782) „Es ist nicht dieses was ich mit ihnen sprechen wollte, sondern ich hätte lust ein Buch — eine kleine Musicalische kritick mit Exemplen zu schreiben — aber NB: nicht unter meinem Nammen." Welcher Art diese Kritik gewesen wäre, ob auf spezielle Werke angewandt oder für sich auf die Kunst beziehende Zustände berechnet, lässt sich nicht feststellen. Möglich ist, weil der Verfasser sich unter dem Mantel der Anonymität zu decken suchte, dass die Arbeit persönliche Angriffe enthalten sollte. Leider ist auch dieser Ausspruch für Wolfgang bezeichnend, dass er nicht seine ganze Person und sein ganzes Ansehen für ein Prinzip aufs Spiel zu setzen wagte, und dass er nicht wie ein Gluck mit unter den Vorderen stand, wo es galt, Hindernisse zu beseitigen. Sich selbst als Zuhörer, somit dem Publikum als solchem gesteht er die Kompeteuz zu, die Kunstwerke einer kritischen Analyse zu unterziehen. Er selbst soll sich, wie er eingesteht, wegen seiner scharfen Kritik eines besonderen Rufes erfreut haben, wogegen er seinerseits Verwahrung einlegt: (Wien, 31. VII. 1782) „Die ganze Welt behauptet dass ich durch mein Gross-sprechen, kritisiren, die Professori von der Musick, und auch andere leute zu feinde habe! — was für eine Welt? — vermuthlich die Salzburger Welt; denn wer hier ist — der wird genug das gegentheil davon sehen und hören — und das soll meine antwort darauf seyn."

Die kritische Veranlagung hatte Wolfgang sicherlich auch von seinem Vater ererbt. Dieser forderte ihn ja auch auf, in seinen Berichten nach Hause Mitteilung zu machen

[1]) Händels Messias.

über alle Umstände der jeweiligen Aufführungen. Der wegen dieser Vernachlässigung in derbem Dialekt gehaltene Vorwurf wirkt wirklich komisch: (Salzburg, 20. XI. 1777) „Von der deutschen opera, wer hat sie Componirt? wer hat, und wie wurde gesungen? — kein Wort! von der Accademie, wer spielte, wer sang, wer Bliess und Pfieff, schöne Musik? kein wort! es seyds rahre Leute! — ja doch die Mamma schrieb: bey der opera war eine schöne Musik. da haben wirs, das übrige — schmecks! — Was waren dann für violin Concertspieler da? — hl: Fränzl? — schmecks! und der Philosoph und brosentrockene Raaff? — schmecks!"

Der Vater wieder betont die Unvermeidlichkeit der Kritik, die sich aus dem Widerspruchsgeist des menschlichen Denkens ergibt, deren läuternde Wirkung er zugleich auch zugesteht: (Salzburg, 29. XII. 1780) Freilich moquiert er sich über die dabei oft zu Tage tretende Pedanterie. Wenn Wolfgang gegenüber solche Vertröstungen seitens des Vaters nötig sind, beweist dies, dass ihm die Kritik seinen Stand nicht immer leicht machte: „ich weis, dass gewisse Leute, wenn sie keinen Elephant erhaschen kennen, die Fliegen fang: dann getadelt muss doch etwas seyn; wer das gäntzlich vermeiden will, der gehe aus der Welt hinaus: und wer gar den allgemeinen Beyfall, ohne geringste Ausstellung, erwartet, der ist ein Narr."

Bittere Vorwürfe macht Wolfgang den musiktreibenden deutschen Kreisen wegen ihrer Ausländermanie, ihres „auslandsparoxismus", wie es Wolfgang nennt, zu einer Zeit, wo die „fremdherrschaft, deren Zwingburg die Oper bildete, durch einen Flankenangriff, durch die Leistungen der deutschen Instrumentalmusik" [1]) bereits im Wanken begriffen war. Von diesen Vorkämpfern war Wolfgang mit einer der Ersten und Genialsten, umso trauriger musste ihn das Cliquenwesen der Italiener und die Sucht der deutschen Bühnen nach ausländischen Kräften vorkommen. Nicht blos des Studiums der italienischen Oper halber, sondern auch

[1]) Kretzschmar: Aus Deutschlands italienischer Zeit. Gesammelte Aufsätze II. S. 137 f

um dem Wunsch des Publikums nachzukommen, das vom Künstler einen längeren Aufenthalt in Italien verlangen zu müssen glaubte, hatte der Vater mit den Kindern die italienische Reise angetreten. Und wäre Wolfgang alles nach Wunsch gegangen, so hätte er die Heimat des bel canto öfters gesehen. Während des Pariser Aufenthalts wird ihm von einer mit dem Salzburger Hof in Verbindung stehenden Persönlichkeit, der Gräfin von Wallis, versprochen, dass ihn „der Erzb: alle zwey jahre nach Italien reisen liesse," da man „von Zeit zu Zeit etwas hören" müsse. (Brief des Vaters, Salzburg, 27. VIII. 1778). Wolfgang hatte sich vorher nämlich darauf versteift: (Paris, 11. IX. 1778) „wenn der Erzbischof mir nicht erlaubt alle 2 jahre eine Reise zu machen, ich das Engagement ohnmöglich annehmen kann."

Wie sehr die einheimischen Künstler oft unter der Herrschaft der Italiener zu leiden hatten, davon weiss auch Wolfgang etwas zu erzählen. Wolfgang suchte in München eine Anstellung in der Kapelle des Churfürsten zu erhalten und bediente sich zu diesem Zweck fremder Vermittlung. Ueber den kläglichen Ausgang dieser Bemühungen berichtet er dem Vater (29./30. IX. 1777) „heute war ich beym Fürst zeil und der hat mir folgendes mit aller höflichkeit gesagt. „Ich glaube hier werden wir nicht viell ausrichten. ich habe bey der tafel zu Nümphenburg heimlich mit den Churfürsten gesprochen. er sagte mir. iezt ist es noch zu früh. er soll gehen, nach italien reisen, sich berühmt machen. Da haben wirs. Die meisten grossen herrn haben einen so entsezlichen Welschlands-Paroxismus." Dass die Schuld hierfür nicht an den breiteren Schichten des Publikums lag, wohl aber teilweise an den massgebenden Fürstlichkeiten, vor allem den katholischen Kirchenfürsten, das hebt auch der Vater, trotzdem er den Eindruck eines konsequenten Katholiken macht, mit Nachdruck hervor: (Salzburg, 4. X. 1777) „Der Paroxismus für die Italiener geht eben nicht mehr gar weit, und schliesst sich fasst mit München. Das ist! der übertriebene Paroxismus. Dann in Manheim ist schon alles deutsch nur ein paar Castraten ausgenommen. In Trier bey Sr König-

lichen Hoheit dem Churf: Prinz Clemens von Sachsen. ist nur der Mro Sales, das übrige ist deutsch, in Maynz ist alles deutsch, in Würzburg nur der Sgr. Fracassini ein Violinist . . . . bey allen Protestantischen Fürsten sind gar keine Welsche."

Da die „welschen" in Salzburg auch stark vertreten waren, begreift es sich, wenn dies dem durchaus deutsch denkenden Vater zu manchen Auslassungen in den Briefen an Wolfgang gegen jene reizen musste. Die Bezeichnungen, zu denen Wolfgang gegen die Italiener hingerissen wurde, wie „welsche Hundsfütter, infame Cujone", (31. VII. 1778) haben ihre getreuen Vorbilder in den Briefen des Vaters. Dieser berichtet alle Skandale, die sich durch die Schuld der Italiener in Salzburg ereigneten, dem Sohne und seine Freude kennt keine Grenzen mehr, wie er (Salzburg, 3. VIII. 1778) fesstellen konnte, dass „die welschen nun ihren Credit verlieren", und dass mehrere derselben infolge kompromittierender Geschichten ihren Abschied nahmen. und, setzt er schadenfroh hinzu: „werde ich nun um Waldhornisten, Hautboisten, Tenoristen, Violonzellisten. violinisten . . . schreiben müssen."

III. Teil.

Mozarts Ansichten über die Oper.

Gerade in diesem Punkt, von dem wir wünschen möchten, dass Mozart uns seine Ansichten und Prinzipien ausführlich und erschöpfend dargetan hätte, — da es seine eigentliche Domäne ist, da er auf diesem Gebiet Werke geschaffen hat, die unsterblich zu sein scheinen, die in der Gunst der geniessenden Nachwelt sich dauernd heimisch gemacht haben, — fliessen die Quellen spärlich, zu spärlich bei dem Interesse, das die Musikgeschichte an seinen Aeusserungen verrät. Hascht doch der Musikwissenschaftler nach jedem Wort, das er aus Mozarts Munde für seine Zwecke beweiskräftig zitieren kann. Dabei stellt sich heraus, dass ihr epigrammatischer Charakter oft Mehrdeutigkeit zulässt. Immerhin dürfen wir uns mit dem Material zufrieden geben, das die Lektüre der Mozartbriefe zu Tage fördert. Recht erfreulich ist die Summe von Aussprüchen, die Wolfgang bezl. seiner Anforderungen an den Text tat. Ueber seine Parteistellung in dem Streit, Dichter oder Musiker, Wort oder Ton, herrscht kein Zweifel; sein Ausspruch hat nicht unwesentlich die Argumente der einen Ansicht bestärkt, hat den ewigen Streit um die Mittel und Grenzen der Oper und des Bühnenwerks statt beschwichtigt, nur neu entfacht. Vnzweideutig verlangt Mozart bei der Zusammenarbeit von Dichter und Komponist für letzteren den Primat. Er konzessiert dem Musiker das Recht, seine Meinung, sein Interesse geltend zu machen; seine Forderungen sollen, selbst wenn zum Nachteil des architektonischen Aufbaus, der logischen Entwicklung des Dramas, berücksichtigt werden. In dem Briefe, in dem er mit dem Vater das Libretto der „Entführung“ bespricht, meint er u. a.: (Wien, 13. X. 1781)

„Nun wegen dem text von der opera — was des Stephani seine arbeit anbelangt, so haben sie freylich recht. — doch ist die Poesie dem karakter des dummen, groben und boshaften osmin ganz angemessen. — und ich weis wohl, dass die verseart darinn nicht von den besten ist — doch ist sie so Passend, mit meinen Musikalischen gedanken (die schon vorher in meinem kopf herumspatzierten) übereins gekommen, dass sie mir nothwendig gefallen musste; — und ich wollte wetten dass man bey dessen aufführung — nichts vermissen wird. — was die in dem Stück selbst sich befindende Poesie betrift, könnte ich sie wirklich nicht verrachten — Die aria von belmont; o wie ängstlich E: könnte fast für die Musick nicht besser geschrieben seyn. — das hui, und kummer ruht in meinem schoos (denn der kummer — kann nicht ruhen) ausgenommen, ist die aria auch nicht schlecht; besonders der Erste theil. — und ich weis nicht — bey einer opera muss schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame tochter seyn. — warum gefallen denn die Welschen kommischen opern überall? — mit allem dem Elend was das buch anbelangt! — so gar in Paris — wovon ich selbst ein zeuge war. — weil da ganz die Musick herscht — und man darüber alles vergisst. — um so mehr muss Ja eine opera gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet; die Wörter aber nur blos für die Musick geschrieben sind. und nicht hier und dort einem Elenden Reime zu gefallen (die doch, bey gott, zum werth einer theatralischen vorstellung, es mag seyn was es wolle, gar nichts beytragen, wohl aber eher schaden bringen) worte setzen — oder ganze strophen die des komponisten seine ganze idèe verderben. — verse sind wohl für die Musick das unentbehrlichste — aber Reime — des reimens wegen das schädlichste; — die herrn, die so Pedantisch zu werke gehen, werden immer mit sammt der Musick zu grunde gehen. — Da ist es am besten wenn ein guter komponist der das theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und ein ge-

scheider Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen. — Dann darf einem vor dem beyfalle des unwissenden auch nicht bange seyn. — die Poeten kommen mir fast vor wie die trompeter mit ihren Handwerks Possen!

Ganz ähnlich lauten die Worte, womit er die Bedenken des Varesco, das Buch zur „l'oca del Cairo" zu bearbeiten, zerstreute: (Wien, 21. VI. 1783)

„Nun wegen dem Varesco. — Der Plan gefällt mir ganz gut; — Nun muss ich gleich mit dem graf Rosenberg schprechen, um dem Poeten die belohnung zu versichern. — dass aber hr. varesco an dem incontro der opera zweifelt, finde ich sehr beleidigend für mich — dass kann ich ihm ver-sichern dass sein Buch gewiss nicht gefällt, wenn die Musique nicht gut ist. — die Musique ist also die hauptsache bey der opera; — und wenn es also gefallen soll (und er folglich belohnung hoffen will) so muss er mir sachen verändern und umschmelzen so viel und oft ich will, und nicht seinem Kopfe zu folgen, der nicht die geringste Pracsis und theaterkenntnüss hat, — sie können ihn immer merken lassen, dass eben in der haubtsache nicht viel daran gelegen ist, ob er die Oper machen will oder nicht. — den Plan weis ich nun; — und folglich kanns mir ein andrer so gut machen als er;"

Wir sehen nach diesen Stellen, dass nach Wolfgang der Dichter dem Musiker sich fügen muss, ja, dass letzterer selbst über eine gewisse Routine verfügen muss in der Erfindung und Construktion des ganzen komplizierten Apparates eines dramatischen Werkes. Ueberhaupt ist es lehrreich nach diesen Stellen zu verfolgen, von welchen Prinzipien sich Wolfgang bei der Beurteilung des Textbuches leiten lässt. Rein künstlerische Rücksichten sind es nicht, wie dies bei Gluck der Fall war. Er geht wie dieser aus der italienischen Schule hervor. Das Ideal der Gluck'schen Reform hat er, wie wir annehmen dürfen, begriffen; er verfolgte sicherlich die ganze Polemik, kannte Gluck's Begleitschreiben zu seinen Reformopern. Und doch, trotzdem es zu keinem direkten Gegensatz zu dem Reformer kam, doch die prin-

zipielle Ablehnung all dieser neuartigen dramatischen Forderungen. Hat Mozart in Glucks Künstlerschaft. eine, im Vergleich zu seiner eigenen Produktionskraft gewisse Sterilität in Erfindung glänzender Ideen gesehen, so dass er als Notbehelf zur Betonung der Handlung und des Textanteiles gegriffen hätte? Das wohl kaum. Wolfgang macht ja selbst auf den Vorzug eines „gutgearbeiteten Planes" der Oper aufmerksam. Doch misst er ihm nicht die Bedeutung wie Gluck bei. — „Die Wörter blos für die Musik geschrieben", dieser Ausdruck und der andere „Wörter statt Reime", können nicht dick genug unterstrichen werden. Der Sinn dieser Bemerkungen Mozarts wird uns in seiner ganzen Bedeutung erst klar, wenn wir damit Gluck's Dedikations-Schreiben zu der Oper Alceste durchlesen; [1]) fast könnte man diese Briefstellen Wolfgangs als beabsichtigte Gelegenheit ansehen, in dem Streit auch seine Ansicht zn äussern. Die Stellen bei Gluck nach der Uebersetzung Siegmeyer's lauten: „Nachdem ich mich entschlossen hatte. die Oper Alceste in Musik zu setzen, machte ich mir zum Gesetz, alle Missbräuche zu vermeiden. die durch die Eitelkeit und falschen Begriffe der Sänger, so wie dureh die allzu grosse Gefälligkeit der Komponisten in die italienische Oper eingeführt worden waren; Missbräuche, die aus den herrlichsten und schönsten Szenen die langweiligsten und lächerlichsten gemacht haben. Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, die darinnen besteht: die Poesie zu unterstützen, und den Ausdruck der Leidenschaften so wie das Interesse der Situationen mehr zu verstärcken. ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen zu schwächen. Ich habe mich daher wohl in Acht genommen, einen Sänger in einer lebhaften Stelle des Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell absingen zu lassen, oder ihn in der Mitte der Erzählung bei einem günstigen Vokal aufzuhalten, sei es, um ihm entweder Gelegenheit zu geben, seine schöne Stimme in einer langen künstlichen Passage zu zeigen, oder Zeit zum

[1]) Siegmeyer: Ueber den Ritter Glück und seine Werke.

Oden schöpfen zu lassen. einen Orgelpunkt anbringen zu können." Während also Gluck die Ausbeutung eines „günstigen Vokals" brandmarkt, verlangt Mozart seinerseits, dass die Wörter „für die Musik geschrieben" seien und als Exempel eines idealen Arientextes nennt er selbst die Arie Nr. 4 der „Entführung". Sieht man sich einmal diesen Text und seine Vertonung an, dann begreift man Mozarts Begehren und bemerkt, dass Wolfgang konkreter Begriffe bedarf, um die Grundstimmung der ganzen Arie gleichsam mit kleinen Bildern zu verbrämen, hübsche Klangmalereien anzubringen, so, dass sie nicht aufdringlich wirken und deren Effekt sich dem Bewusstsein nicht aufdrängt, um auf dem Wege des Unterbewusstseins umso angenehmer und geheimnisvoller zu wirken. Eine kleine Analyse gerade dieser Arie wäre hier am Platze. Ihr Text lautet:

O wie ängstlich, o wie feurig,
klopft mein liebevolles Herz.
Und des Wiedersehens Zähre
lohnt der Trennung bangen Schmerz.
Schon zittr' ich und wanke,
schon zag' ich und schwanke,
es hebt sich die schwellende Brust.
Ist das ihr Lispeln, es wird mir so bange,
war das ihr Seufzen, es glüht mir die Wange.
Täuscht mich die Liebe, war es ein Traum?

Man verstehe mich nicht falsch, wenn ich im Folgenden allzu materialistisch vorzugehen scheine. Ich setze voraus, dass diese anatomische Untersuchung dem Mozart, dem Meister in der Schilderung von Seelengemälden nichts anhaben kann, dass im Gegenteil seine Virtuosität in der Konzeption der Gefühlsschilderungen nur umso ersichtlicher wird. Der Grundcharakter dieser Arie ist das Gefühl der liebenden, bangen Erwartung. Dieses näher zu illustrieren benutzt Wolfgang verschiedene Klangmalereien. Es sind dies die Vorstellungen des Klopfens (pizzicato Sechzehntel und Synkopen), ebenso die Begriffe: zittern, wanken, schwanken; mit dem Ausdruck: „schwellende Brust" setzt ein prächtiges Crescendo ein, mit 32 stel Figuren, immer noch

in Synkopen notiert; das Wort „Seufzen“ gibt ihm Gelegenheit, einige chromatische Passagen anzuknüpfen. Die andern Mittel zum Zwecke der Gefühlsmalerei lasse ich unerwähnt, ich wollte nur zeigen, welche Schätze eine mikroskopische Betrachtung der Mozart'schen Kunstwerke entdecken lassen kann. Dass ich Wolfgang nicht Unrecht tue, dass ich nur seinem Fingerzeig in der Schätzungsweise dieser Arie gefolgt bin, kann ich mit seinen eigenen Worten beglaubigen, wenn ich zitiere, was er von eben dieser Arie sagt: (Wien, 26. IX. 1781) „Nun die aria von Belmont in A Dur. — O wie ängstlich, o wie feurig, wissen sie wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt — die 2 violinen in oktaven. — Dies ist die favorit aria von allen die sie gehört haben — auch von mir. — . . man sieht das zittern — wanken — man sieht wie sich die schwellende brust hebt — welches durch ein crescendo exprimirt ist — man hört das lispeln und seufzen — welches durch die ersten violinen mit sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist.“

Eben weil Wolfgang so streng auf den Text sah, der seinen Werken unterlegt werden sollte, kam es oft zu kleinen Differenzen zwischen dem Dichter und ihm; es ist äusserst interessant zu sehen, wie er bei diesen Diskursen seine Bedenken geltend macht, wie er die Sonde an des Dichters Produkt anlegt und die Durchführung seiner Ansicht erzwingt. Dabei ändert er auch ganz willkürlich. Einige Beispiele seien hier angeführt: (München, 5. XII. 1780) „Dann habe ich auch wegen der ultima aria von Raaff[1]) geschrieben, da wir beyde noch etwas angenehmers, und in Worten süssers zu haben wünschten — das era ist gezwungen — der anfang wäre gut — gelida massa — ist wieder hart. — mit einem Worte, ausgesuchte, oder ungewöhnliche Wörter sind in einer angenehmen aria allzeit unschicklich. —“ Man sieht, Mozart denkt vollständig italienisch, wir werden diese Worte besser verstehen, wenn wir übersehen, wie er die verschiedenen Sprachen ihrer Klanglichkeit nach einschätzt.

[1]) Idomeneopartitur Nr. 31.

Eine andere Stelle lautet: (München, 27. XII. 1780) „Neulich war er (Raaff) ganz unwillig über das wort in seiner lezten aria; — rinvigorir — und ringiovenir — besonders vienmi à rinvigorir — fünf i — es ist wahr beym schluss einer aria ist es sehr unangenehm.“ In dem folgenden Brief (30. XII 1780) berichtet Wolfgang über die fortgesetzten Vorstellungen des Münchner Sängers wegen dieser Worte und schlägt vor, eine Arie von Metastasio dafür zu unterschieben: „Nun bin ich wegen des Raaffs lezter aria in einer verlegenheit woraus sie mir helfen müssen. — Das rinvigorir, und ringiovenir ist dem Raaff unverdaulich — und wegen diesen 2 wörtern ist ihm schon die ganze aria verhasst. — es ist wahr das Mostrami und vienmi ist auch nicht gut — aber das schlechteste sind schon die zwei Ends-wörter. wo ich bey dem Ersten rinvigorir um den triller auf dem i zu vermeiden ihn auf dem o machen müsste.“ Der Vater bemerkt zu dieser Anfrage: (Salzburg, 29. XII. 1780) „Was das Vieni a rinvigorir betrifft ist es wahr, dass es 5 i sind, aber es ist auch wahr, dass ich es mit der grössten Leichtigkeit und Geschwindigkeit 20 mahl ohne unbequemmlichkeit aussprechen will.“ Folgende Bemerkung zeigt besonders Mozarts eigenmächtige Aenderungen des Textes und beweist zugleich, dass ihm die Produkte der deutschen Literatur auf dem Gebiet der Operndichtung noch nicht sehr imponiert haben, wenn er den Dichtern jegliche Routine abspricht. (26. IX. 1781) „Das hui — (im Text zur „Entführung“) habe ich in schnell verwandelt also: Doch wie schnell schwand meine Freude etc: ich weiss nicht was sich unsere teutsche dichter denken; — wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die opern anbelangt — so sollen sie doch wenigstens die leute nicht reden lassen, als wenn schweine vor ihnen stünden. — hui Sau.“ Dass in Mozart, dem Anhänger der italienischen Oper, bei der glänzenden Vergangenheit derselben gewisse Vorurteile gegen die deutschen Librettisten sich geltend machen würden, ist begreiflich. Metastasio, das unumstrittene Muster auf dem Gebiet der Seriadichtung, ist auch sein Ideal. Die Texte, die Wolfgang in seinen italienischen dramatischen

Schöpfungen vertonte, gingen z. T. aus der Feder Metastasios hervor, wie „Il sogno di Scipione", „la Betulia liberata", „il re pastore". Selbst mit der „Clemenza di Tito" griff Mozart am Ende seines Lebens auf diesen Italiener zurück. Die andern italienischen Libretti stammen von solchen Dichtern, die auf Metastasio fussen. Gewiss begegnete auch Mozart den Versuchen zur Gründung einer selbstständigen deuschen Oper, wovon er Zeuge — und, wie wir später sehen werden — nicht unwesentlicher Faktor war, mit einer erklärlichen Skepsis.

Die Wahl der Operntexte bot Wolfgang oft nicht geringe Schwierigkeiten. Es ist versucht worden, für die Wahl der früheren Operntexte Wolfgangs den Vater verantwortlich zu machen.[1]) Erst von 1778 an glaubt Genée Wolfgangs Selbstständigkeit in dieser Beziehung datieren zu müssen. Ich möchte dem entgegenhalten, was 1770 schon der Wunderknabe seiner Schwester aus Rom berichtet bezl. der Opernkomposition, zu der er für Mailand sich verpflichtet hatte. (Rom, 21. IV. 1770) „Man weiss noch nicht das Buch. Eins von Metastasio habe ich dem Don Ferdinando und dem Herrn von Troyer[2]) recommandiert." Das sieht nicht nach völliger Abhängigkeit vom Vater aus. Der Vater wurde auch später um seine Meinung befragt, und als er nicht mehr mitsprechen konnte, konnte bei Wolfgang in dieser Beziehung ein wesentlicher Fortschritt konstatiert werden? Im Gegenteil, bei Wolfgang verlautet nichts von einem Verständnis für die grossen Pläne der Gluck-Calsabigi. Wohl aber bei dem Vater, wenn er von „opern von den grössten affecten" eines „gluck und Calzabigi" spricht. (Salzburg, den 12. II. 1778). Er gesteht hierdurch ein, dass er mitunterschreibt, was Gluck in einem Brief an den Redakteur des Mercure de France über die Verdienste Calsabigis sagt:[3]) „Dieser Schriftsteller von viel Genie und

[1]) Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin, heransgegeben von Rud. Genée, 13. Heft, Febr. 1902, Mozarts Opern und deren Texte von Genée.

[2]) Fernando Germani und Leopoldo Troger, Hofbeamte des Grafen Firmian in Mailand. Nach Schiedermair Bd. I S. 13 Anmerkung.

[3]) Siegmeyer: Ueber den Ritter Gluck, S. 7.

Talent hat in seinen Gedichten: Orpheus, Alceste und Paris, einen den Italienern wenig bekannten Weg verfolgt, denn die genannten Werke sind voll der glücklichsten Situationen, der furchtbarsten und erhabendsten Züge, die den Komponisten Gelegenheit genug gaben, grosse Leidenschaften auszudrücken und eine energische, ergreifende Musik zu schaffen.“ Seitens Wolfgangs verlautet nichts derartiges. Für ihn ist Metastasio, nach den modernen Bedürfnissen zurechtgemacht, immer noch vorbildlich, seine Arientexte nimmt er wiederholtermassen zur Komposition vor. Hätte man Metastasio in die weiterentwickelte, neue Forderungen aufstellende Zeit transponieren können, dann wäre sicher Wolfgangs Lieblingsdichter dieser gewesen. Stets empfand Wolfgang den Mangel derjenigen Persönlichkeit, die einen Kompromiss geschlossen hätte zwischen den Grundsätzen der italienischen Schule und einer erfolgreichen, durchgreifenden Reform. Eine Briefstelle, die hier wiedergegeben sei, zeigt, wie sehr Wolfgang dieses Manko empfand. Mit den Alten sind sicherlich Metastasio und Zeno, besonders aber ersterer gemeint: (Paris, 3. VII. 1778) „man findet sehr schwehr ein gutes Poëme. Die alten, welche die besten sind, sind nicht auf den modernen styl eingerichtet, und die neuen sind alle nichts nutz; den die Poesie, welches das einzige war wo die franzosen haben darauf stolz seyn können, wird izt alle tag schlechter — und die Poesie ist eben das einzige hier was gut seyn muss weil sie die Musique nicht verstehen — es sind nun 2 opern in aria die ich schreiben könnte, eine en deux acts, die andere en trois. Die en deux ist Alexandre et Roxeane — der Poet aber der sie schreibt ist noch in der Campagne — die en trois ist Demofont (von Metastasio) übersezt, und mit Chöre und tänze vermischt, und überhaupt auf das französische theatre arangirt. von dieser habe ich auch noch nichts sehen können.“ Ein ähnliches Urteil gibt auch Naumann[1]) über Metastasio ab, wenn er schreibt: „Die älteste Oper von Metastasio ist mir lieber, als neue von irgendwelchem der jetzigen Poeten.“ Wenn

[1]) Bei Jahn Bd. I S. 195.

schon über Metastasio später gründlich gelacht worden ist, so hat er doch seine Verdienste, die ihm von der Musikgeschichte auch zuerkannt werden. Jahn hat nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht.[1]) Auch Kretzschmar bemerkt zu der Persönlichkeit Metastasios:[2]) „Jedenfalls sind Metastasios Operndramen mehr als seelenlose Puppenspiele; in allen finden sich Charaktere und Situationen, die tief wirken können, sobald sie die Musik eines wirklichen Meisters belebt" Wie sehr Wolfgang in der alten Schule festwurzelte, die an die Haupthandlung des Dramas eine Masse von Intriguen und Nebenhandlungen anschloss, zeigt am besten die in folgender Stelle überlieferte Praxis des Salzburger Genies: (Wien, 25. IX. 1781) „Zu anfange des dritten Akts[3]) ist ein charmantes quintett oder vielmehr final — dieses möchte ich aber lieber zum schluss des 2t Ackts haben. um das bewerksteligen zu können, muss eine grosse veränderung, Ja eine ganz Neue intrigue vorgenommen werden."

Wolfgang unterzog sich jeweils der grossen Mühe, die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiet der Operntextproduktion auf ihre Verwendbarkeit nachzuprüfen. So schreibt er einmal dem Vater, man habe ihm zugeredet, eine „welsche opera zu schreiben", (Wien, 21. XII. 1782) „ich habe schon Commission gegeben um von italien die neueste opere buffe Bücheln zur Wahl zu bekommen, habe aber noch nichts erhalten." An Anton Klein in Mannheim, der ihm ein Libretto zur Empfehlung übersandt hatte, meldet er zurück, (Wien, 21. III. 1785) „Als ein Mann von so grosser Einsicht und Erfahrung wissen sie selbst besser als ich, dass man so was (ein Libretto) mit aller möglichen aufmerksamkeit und überlegung — nicht einmal — sondern vielmal überlegen muss. — bishero hatte noch nicht zeit es einmal — ohne unterbrechung zu lesen. — alles was ich dermalen sagen kann, ist, dass — ich es noch nicht aus handen geben möchte; — ich bitte sie also mir dies Stück noch

[1]) Jahn Bd. I Seite 193 ff.
[2]) Ges. Aufsätze Bd. II S. 261.
[3]) In der „Entführung aus dem Serail."

auf einige zeit anzuvertrauen.“ Eine Stelle haben wir, die eine Konfrontation von Wolfgangs und des Vaters Anforderungen an die Qualitäten eines Textes klarlegen. Es handelt sich um das Buch zur „Entführung“: „Das Buch ist ganz gut.“ (Wien, 1. VIII. 1781) Dies abschliessende, günstige Urteil des Sohnes muss mit dem des Vaters nicht übereingestimmt haben und der Sohn sieht auf einmal ein, dass „die verseart darinn nicht von den besten ist“ (13. X. 1781). Es ist die einzige Stelle, in der Wolfgang von seinen Operntexten zugibt, dass sie ihn nicht nur zufrieden stellten, sondern gar „ganz gut“ seien. Dies Prädikat wird man auch für unverdient einschätzen müssen und da eher dem Vater beipflichten, der in allgemeinen, aussermusikalischen Fragen um ein bedeutendes das Bildungsniveau seines Sohnes übertrifft und der alles, nur nicht den Vorwurf verdient, er hätte in dieser Beziehung hemmend auf den Sohn eingewirkt. Hier in unserem Falle war ja Wolfgang deshalb so vom Texte begeistert, weil der Dichter ihm völlig zu Willen war und dessen Ausdrucksweise in ihm originelle Ideen anzuregen imstande war. Sonst geht Mozart recht kritisch vor, und weiss stets dies und jenes auszusetzen. Ueber den Text einer Ode, die er komponieren wollte, wobei er aber über Skizzen nicht hinaus kam, macht er folgende Bemerkung: (Wien, 28. XII. 1782) „ich arbeite an einem Bardengesang vom Denis [1]) über gibraltar — die ode ist erhaben, schön, alles was sie wollen — allein — zu übertrieben schwülstig für meine feine ohren — aber was wollen sie! — das mittelding — das wahre in allen sachen kennt und schätzt man izt nimmer.“

In Wien wurde 1781 die „Iphigenie in Tauris“ von Gluck in deutscher Uebersetzung von I. B. von Alxinger [2]) aufgeführt. Trotzdem diese Aufführung Mozarts Pläne von der Inscenierung seines „Idomeneo“ verzögerte, ist er doch kühl genug, die Uebersetzung objektiv einzuschätzen, wenn er

[1]) Bei Jahn Bd. II S. 70 siehe Proben daraus, nach der Wiener Realzeitung 1782 S. 765.

[2]) Forkel, Musik Almanach 1783 S. 153 (bei Jahn I S. 721).

sagt (Wien, 12. IX. 1781) „der die Iphigenie in das teutsche übersezt hat, ist ein vortrefflicher Poet, und dem hätte ich recht gerne meine oper von München (Idomeneo) zum übersetzen gegeben."

Von dem Textbuch des oben schon genannten Prof. Klein zu Holzbauer's „Günther von Schwarzburg", sagt Wolfgang kurz und bündig: (Mannheim 14.-16. XI. 1777) „Die Musick von Holzbauer ist sehr schön. Die Poesie ist nicht werth einer solchen Musick." Während der Prüfungszeit in Paris berichtet er dem Vater von dem Zustand der französischen Oper und bedauert vor allem, „wie schwer es hält, ein gutes Poëm zu bekommen". (Paris, 29. VII. 1778.)

Auch die Frage wird von Wolfgang verschiedentlich angeschnitten, welche Sprache sich zur Vertonung am besten eigne. Die Antwort hierauf kann man auch ohne die Briefe auf einen kurzen Einblick in seine Praxis hin geben: es ist die italienische. An folgender Stelle hält er deutsche, französische und stillschweigend die italienische Sprache gegeneinander und kommt zu folgendem Ergebnis: (Paris, 9. VIII. 1778) „Wenn ich eine opera zu machen bekomme, so werde ich genug verdruss bekommen — Das würde ich aber nicht viell achten, denn ich bin es schon gewohnt, wenn nur die verfluchte französische Sprache nicht so hundsföttisch zur Musique wäre! — Das ist was Elendes. — die teutsche ist noch göttlich dagegen." Die deutsche Sprache rangiert er also zwischen italienische und französische. Die im Text nachfolgende Stelle über den französischen Gesang dürfen wir auch nicht übersehen, sie kommentiert Wolfgangs Verdammungsspruch, indem er sagt: „und dann erst die sänger und sängerinnen — man sollte sie gar nicht so nennen — denn sie singen nicht, sondern sie schreyen — heulen — und zwar aus vollem halse, aus der Nase und gurgel." Es scheinen also die Nasale gewesen zu sein, die es den „feinen Ohren" Wolfgang diesmal antaten. Bedeutend vorsichtiger drückt sich Gluck in dem oben schon erwähnten Briefe an den Redakteur des Mercure de France aus.[1]) Er

[1]) Abgedruckt bei Siegmeyer: Ueber den Ritter Gluck.

sagt da nämlich: „Stets einfach und natürlich, soweit es möglich ist, suchte ich in meiner Musik die Poesie nur durch die kräftigsten Ausdrücke und die angemessenste Deklamation zu heben. Das ist der Grund, warum ich die Passagen, Triller und Kadenzen vermeide, die der Italiener so sehr liebt. Ihre Sprache (die französische) die sich dazu so leicht eignet und auch noch andere Vorteile gewährt, kann mich in dieser Beziehung nicht verleiten, dass ich als ein Deutscher glaube mir nicht erlauben zu dürfen, so viel Mühe ich auch auf die Erlernung der italienischen und französischen Sprache verwendet habe, über die feinen Nüancen, die der einen Sprache vor der andern den Vorzug geben, absprechen zu dürfen und ich bin der Meinung, dass sich alle Fremden eines Urteils darüber enthalten sollten, aber so viel glaube ich. darf mir zu sagen erlaubt sein, dass diejenige die vorzüglichste ist, in welcher nur der Dichter die mehresten Mittel, die Leidenschaften auszudrücken, verschaffen kann.“ Bedeutende Konsequenzen zieht der Parteigänger Glucks, Arnaud, aus praktischen Ergebnissen. Er sagt da: [1]) „Durch eigene Erfahrung erhellt, hat Gluck nach seiner Zurückkunft hierher zu bemerken geglaubt, dass sich die italienische Sprache durch die häufige Wiederholung der Vokale zwar mehr als jede andere dazu eigne, Passagen auszudrücken, aber bei weitem nicht die Klarheit und Kraft der französischen habe, und dass der Vorteil, den wir der ersteren zuschreiben, im Gegenteil die wahre Art der dramatischen Musik mehr zerstöre, weil die Passagen zweckwidrig wären, aber wenigstens den Ausdruck schwächten. Nach all diesen Bemerkungen — hält Gluck die Behauptung unserer berühmtesten Schriftsteller, die die französische Sprache zu grossen musikalischen Kompositionen ungeschickt finden, für sehr unwürdig und wer kann über diese Materie ein kompetenterer Richter sein als er,“ der „durch ein besonderes Studium alle ihre Feinheiten und die Lehre des Sylbenmasses mit vielem Scharfsinn untersucht und erlernt“ habe. Allein der obige Ausspruch Mozarts in dieser Frage

[1]) Bei Siegmeyer: Ueber den Ritter Gluck und seine Werke.

ist Anhaltspunkt genug, auf sein Bekenntnis zu schliessen und auf seine Zugehörigkeit zu den verschiedenen Richtungen in der Opernpraxis.

Es bestehen hier auch sicherlich Zusammenhänge zwischen Rousseau, dem Gegner der national-französischen Schule, dem Vertreter des italienischen Bekenntnisses in Frankreich und Mozart, dem Deutsch-Italiener. Was Wolfgang im allgemeinen an Vorwürfen gegen die Verwendbarkeit der französischen Sprache formuliert, das präzisiert der Franzose bis ins Kleinste. In der „Lettre sur la musique française“ [1]) will Rousseau nachweisen, dass die französische Sprache weder Rhytmik noch Melodik habe. Er „behauptet eigensinnig die völlige Untauglichkeit der französischen Sprache für die musikalische Behandlung und spricht von der „mauvaise prosodie, peu marquée, sans exactitude, et sans précision, que les longues et les brèves n'eussent pas entre elles en durées et en nombres des rapports simples et propres à rendre le rhythme agréable, exact, regulier.““

Auch wo Mozart bestrebt ist, seine Muttersprache in Bezug auf ihre Sanglichkeit eingewurzelten Vorurteilen zu entziehen, bringt er es trotzdem nicht fertig, sie mit der italienischen auch nur zu vergleichen. Wie er von der Berechtigung einer deutschen Nationaloper spricht, motiviert er u. a. mit diesem Argument: (Wien, 5. II. 1783) „Ist die teutsche Sprache nicht so gut singbar wie die französische, und Englische? — nicht singbarer als die Russische?“ Es hatte freilich einen harten Kampf gekostet, bis sich die Ueberzeugung davon in ihm durchgerungen hatte. [2])

Was Mozarts bleibendes Verdienst in der Musikgeschichte ausmacht, ist seine Meisterschaft auf dem Gebiet der Charakteristik, wo er je nach seiner Position zum Sujet, sei es auf dem Wege des Einfühlens, Mitfühlens, der Intuition und des anschaulichen Erlebens [3]) an ein Herausmeisseln seiner Figuren herangeht. Auch hier stellt er sich,

[1]) Nach Goldschmidt: Aesthetik S. 89.

[2]) Wolfgangs Stellung zur deutschen Sprache siehe dann auch weiter unter dem Stichwort „Deutsche Oper“.

[3]) Goldschmidt: Aesthetik S, 243 f.

wie Goldschmidt hervorhebt, in Gegensatz zu Gluck, der sich vom intellektuellen Faktor aus orientiert, der a priori den fertigen Charakter durch das ganze Drama unverändert hindurchträgt, während Mozart sie im Verlauf der Entwicklung mit reichen Einzelzügen ausstattet und auch die ihrem Kreis angehörenden Gefühlszustände variiert, aber ohne der Einheit des Grundcharakters Abbruch zu tun. Bei der Textsuche richtet Wolfgang stets sein Augenmerk auf eine schon durch das Wort ermöglichte Gelegenheit, bei Behandlung seiner Typen freie Hand zu bekommen. Er untersucht auf diesen Punkt hin die Textbücher noch eher als auf ihre logische dramatische Entwicklung hin. Ja, er stellt in dieser Beziehung weitläufige Forderungen, indem er sich seine Figuren vom Dichter gleichsam ausbittet. Es ist sehr interessant, wie er sich seine Charaktere bestellt und wie er seiner Zeichnung zuliebe auch die text-ästhetischen Bedenken ignoriert. In dem in diesem Kapitel an erster Stelle zitierten Brief heisst es: „Die Poesie ist dem karakter des dummen u. s. w." (s. oben S. 94). (13. X. 1781) Danach scheint es, als habe sich Wolfgang gleichzeitig mit dem Vertrautmachen des Stoffs die Details der Charaktere zurechtgelegt. Auch die Einzelcharaktere in ihrem Gesamt-verhältnis und -wirkung wägt er sorgsam ab und beschränkt sich hierin nicht blos auf einen vom Dichter ausgearbeiteten Hauptplan, sondern traut sich für seine Person zu, diese Anordnung seiner Oper von vornherein zu bestimmen. So schreibt er dem Vater nach Salzburg (Wien, 7. V. 1783): „Ich möchte mich gar zu gerne in einer welschen opera zeigen. Ich dächte, wenn nicht Varesco wegen der Münchner opera (Idomeneo) noch böse ist — so könnte er mir ein Neues buch auf 7 Personnen schreiben. — basta; sie werden am besten wissen ob das zu machen wäre; — er könnte unterdessen seine gedanken hinschreiben. und in Salzburg dann wollten wir sie zusammen ausarbeiten. — Das nothwendigste dabei aber ist. recht Comisch im ganzen. — und wenn es dan möglich wäre 2, gleich gute frauenzimmer Rollen hinein zu bringen. — Die eine müsste seria, die andere aber Mezzo Carattere seyn

aber an güte müssen beyde Rollen ganz gleich seyn. — Das dritte frauenzimmer kann aber ganz Buffa seyn, wie auch alle Männer, wenn es nötig ist."

Wir müssen nun noch auf Mozarts Anteil ev. seine Schuldfrage an der dramatischen Gestaltung seiner Opern herangehen. Da hat Krezschmar sicher nicht Unrecht, wenn er sagt,[1]) dass Wolfgangs Zusätze sehr oft „dramatische Schädlinge" darstellten. Seine Eingriffe in die Weiterentwicklung der Handlung zu Gunsten einer Arie, die er auf Wunsch eines der Mitspielenden einflicht, gehen oft über das Mass des Zulässigen hinaus. Das sprechendste Beispiel ist der Brief, in dem er vom Textdichter eine neue Intrigue benötigt, um ein Quartett in eine günstige Umrahmung zu stellen. Es sei für diesen Punkt nur ein Beisplel angeführt, das Mozarts Druck auf die Textdichter illustriert. In dem Brief, in welchem er dem Vater eine „kleine Idée" von der „Entführung" geben will, heisst es: (Wien, 26. IX. 1781) „Die oper hatte mit einem Monologue angefangen, und da bat ich H. Stephani eine kleine ariette daraus zu machen — und dass anstatt nach dem liedchen des osmin die zwey zusammen schwätzen, ein Duo daraus würde. — Da wir die Rolle des osmin H. Fischer zugedacht, welcher eine gewis fortrefliche Bass-stimme hat (ohngeacht der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert er würde mit nächsten höher singen), so muss man so einen Mann Nutzen, besonders da er das hiesige Publikum ganz für sich hat. — Dieser osmin hat aber im original büchel das einzige liedchen zum singen, und sonst nichts ausser dem Terzett und final. Dieser hat also im Ersten Ackt eine aria bekommen, und wird auch im 2ten noch eine haben. — Die aria hab ich dem H. Stephani ganz angegeben; — und die hauptsache der Musik davon war schon fertig, ehe Stephani ein wort davon wuste." Und über den Charakter und die Person seines Dichters Stephani d. J. heisst es am Schlusse des Briefes: „alles schmolt über den Stephani es kann seyn dass er auch mit mir nur

[1]) Gesammelte Aufsätze Bd. II S. 264.

ins gesicht so freundschaftlich ist — aber er arrangirt mir halt doch das buch — und zwar so wie ich es will — auf ein haar — und mehr verlange ich bey gott nicht von ihm.“ Aber wir würden Wolfgang schweres Unrecht zufügen, wollten wir nicht auch hervorheben, wie er auf manche dramatische Irrläufer seiner Textdichter aufmerksam macht und eine Verbesserung veranlasst. Das beweist, dass er auch Recht hat, wenn er auf seine „Theaterpraxis“ stolz ist. Und zwar haben wir im folgenden Brief einen Beweis dafür, dass ihm die Oper denn nicht nur Gelegenheit bieten soll, seine Arien und Ensembles anzubringen, dass er vielmehr auch gerne opfert, wenn ihm die Dramatik des Stückes bedroht zu sein scheint. (München, 13. XI. 1780.) „Das 2te Duetto (im „Idomeneo“) bleibt ganz weg — und zwar mit mehr Nutzn als schaden für die opera; denn sie sehen wohl, wenn sie die scene überlesen dass die scene durch eine arie oder Duetto matt und kalt wird — und für die andern acteurs, die so hier stehen müssen sehr genant ist — und überdies würde der grossmüthige kampf zwischen Ilia und Idamante zu lange, und folglich sein ganzen Werth verlieren“. Im folgenden, von München (15. XI. 1780) an den Vater abgeschickten Brief hat er auch in Bezug auf den „Idomeneo“ auf Veränderungen zu drängen: „Nun — in der letzten scene im 2ten Ackt hat Idomeneo zwischen den Chören eine aria oder vielmehr art von Cavatina — hier wird es besser seyn ein blosses Recitativ zu machen, darunter die Instrumenten gut arbeiten können — denn in dieser scene die (wegen der action und den Gruppen, wie wir sie kürzlich mit le grand verabredet haben) die schönste der ganzen opera seyn wird, wird ein solcher lärm und Confusion auf dem theater seyn, dass eine aria eine schlechte figur auf diesem Platz machen würde — und überdiess ist das Donnerwetter — und das wird wohl wegen der aria von h: Raaf nicht aufhören? — und der Effect, eines Recitativs, zwischen den Chören ist ungleich besser.“

Allgemeines.

Einige Sätze Wolfgangs über die Opernkomposition. die sich den einzelnen Stichwörtern nicht unterordnen lassen. wollen wir hier kurz anführen. Der eine wichtige lautet: (13. X. 1781) „Wenn wir komponisten immer so getreu unsren regeln (die damals, als man noch nichts bessres wusste, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musick, als sie (die Textbücher) untaugliche bücheln, anfertigen.“ Aus diesen Worten spricht eine völlig liberal gesinnte Persönlichkeit, die sich von jeglichem Formalismus zu emanzipieren versucht. Darauf ist Wolfgang stets stolz. alles nachahmen, sich jedem Fortschritt — man denke an den galanten Stil. an die Glucksche Reform, an seine Tätigkeit als Instrumentalkomponist — anschliessen zu können. Freilich dürfte man nach diesen Worten auch erwarten, dass er die Kraft zum Bahnbrecher in sich fühle, zu Experimenten auf den verschiedenen Kompositionsgebieten. Aber was müssen wir Wolfgang nicht alles danken, dass er mit der Wucht seiner Persönlichkeit für die ihm von seinem Milieu dargereichten Formen eingetreten und sie zu ewigen, klassischen gestempelt hat.

Auf eine interessante Neuheit kommt Mozart in der „Entführung“ zu sprechen, es ist die Benützung des Lokalkolorits. Sofort mit der Uebernahme des Librettos schreibt Wolfgang an den Vater: „(Wien, 1. VIII. 1781) „die sinfonie, den Chor im ersten ackt und den schluss Chor werde ich mit türckischer Musick machen.“ „Ich muss geschwind schreiben“, heisst es im folgenden Brief (8. VIII.), „weil ich den augenblick eben mit dem Janitscharenchor fertig geworden, und es nun schon 12 uhr vorbey ist, und ich versprochen habe Puncto 2 uhr mit den Auerhammerischen und

der Cavallieri nach Mingendorf bey Laxenburg zu fahren, alwo nun das Lager ist.“ Und bei der Ouvertüre hebt Wolfgang hervor, dass „Beym forte allzeit die türckische Musick einfällt.“ (26. IX. 1781). Wie wir sehen, tut sich Wolfgang auf die Zuziehung dieses Effekts nicht wenig zu gute. Ob nun Hasse mit seinem „Soliman“, Iommelli mit seiner „schiava liberata“, Gluck mit seinem „betrogenen Kadi“ oder den „Pilgrimen von Mekka“ [1]) auf ihn eingewirkt haben, bleibt in diesem Falle von nebensächlicher Bedeutung; wichtig für uns ist die Begeisterung und Hast, mit der Wolfgang anderer Erfahrungen ausnützt. Er hat auch später noch einmal zwecks Erreichung eines komischen Effekts darauf zurückgegriffen in dem „teutschen Kriegslied“ vom Jahre 1788. Bei Besprechung der türkischen Musik in der „Entführung“ bemerkt Jahn [2]): man bekomme den Eindruck, als sei es echt maurische Musik. „Wir haben es aber bloss mit Mozarts Musik zu schaffen, der aus sich heraus schuf, was der Situation musikalisch entsprach, und sich nicht erst auf philologische Studien nach maurischen Volksmelodien einliess.“ So ganz sicher, dass Wolfgang ohne Studium der türkischen Musik derart intensiv in diese Sphäre sich einleben konnte, ist es denn doch nicht. Die eben zitierte Briefstelle beweist vielmehr, dass Wolfgang das türkische Lager aufsuchte und dass er dort manches kopierte, so, dass es zugleich eine höhere, künstlerische Bedeutung erhielt, dürfen wir annehmen, ohne dem Genie Wolfgangs zu nahe zu treten.

Auch Wolfgangs Bemerkungen über das Ballett wollen wir hier eingliedern.

Das Interesse für das Ballett spielt in Wolfgangs Briefen keine geringe Rolle. Die Familie Mozart war mit Noverre, dem Reformator des Balletts, der sich berufen

[1]) J. Simon: Die Orchesterbehandlung in Mozarts Opern. Musik. XIV. Jahrgang, Heft 1 S. 9, und Walter Preibisch: Quellenstudien zu Mozarts „Entführung aus dem Serail“. Sammelbände der J. M. G. 10, Jahrgang.

[2]) Band I S. 775 f.

fühlte, die Entwicklung einer dramatischen Idee mit den Mitteln der Pantomimik und des Melodramas zu realisieren, seit früheren Jahren eng befreundet. Eine gewisse Rolle auf dem Wege zur Verwirklichung der Noverreschen Ideen kommt auch Wolfgang zu. Er kehrt hier nicht den Italiener heraus, der der Reform Noverres den Rücken wandte. Wolfgang scheint wirklich die Noverreschen Ideen sich angeeignet zu haben. Noverre selbst hat Wolfgang nicht für berufen gefunden, ihn mit seiner Musik erfolgreich zu unterstützen. Verlangte doch Noverre von seinen Komponisten „unbedingte Unterordnung unter seine Weisungen, ja er gab ihnen gelegentlich bis ins Detail gehende Direktiven für die musikalische Gestaltung. [1]) Und doch verlangt Wolfgang seinerseits, wie wir stets sahen, die Prärogative für den Komponisten. Wolfgang betätigte sich hauptsächlich auf dem Gebiet des Opernballetts; hierbei kommt diesen Intermedien vor allem die Rolle der „Divertissements" zu, bloss die Aufgabe, den sinnlichen Genuss möglichst zu steigern, oft ganz ohne Zusammenhang mit der Handlung des Dramas. Dass der junge Mozart grosses Gefallen an den Evolutionen des Ballettkorps und den Sololeistungen der Tänzer fand, beweisen die verschiedenen Stellen, in denen er seine Eindrücke beschreibt: (7. I. 1770) „Zwischen einen jeden act ist ein Balet: es ist ein braver Tanzer da, der sich nenet: Monsieur Ruesler u. s. w."

Welch unglaubliche Dimensionen die „Divertissements" in der Oper einnehmen konnten, veranschaulicht der Brief des Vaters vom 29. Dez. 1770, in dem es sich um die Jugendoper Wolfgangs, den „Mitridate" handelt: „Die opera mit 3 balletten dauert seine 6 Starke stundn: man wird aber izt die Ballett abkürzen den sie daunrn 2 Starke stunden." Besondere Freude scheint Wolfgang die Komposition der Ballette nicht verursacht zu haben, das ergibt sich daraus, dass er sie bis zuletzt aufsparte. Auch im „Idomeneo", nach der Annahme der Gluckschen Ideen, vertraut er seinen Balletten keine andere Aufgabe als die des

[1]) Hermann Abert: Stuttgarter Ballette D. D. T. Bd. 43/44 S. VIII.

reinen Vergnügens an; ohne Zusammenhang mit dem Drama sind sie, für äussere Wirkung berechnet, angeschlossen. „Erlauben sie mir dass ich ihnen nur diessmal noch sehr wenig schreiben . . . darf, denn ich hab noch etwelche arien zum letzten Ballet zu schreiben (10. I. 1781).“ „Vorschreiben habe ich mir nicht gekönnt,“ schreibt er im folgenden Brief (18. I.), „weil ich noch immer mit den verwunschten tänzen zu thun gehabt habe — Laus deo — nun hab ich es überstanden.“

Grosse Bedeutung kam dem Ballett in der allegorischen Festoper zu, wo es dazu dienen sollte, den Glanz und Pomp der Kostüme und Dekorationen zu verstärken. Ueber die diesbezüglichen Arbeiten im „Ascanio in Alba“ (1771) schreibt der Vater: (13. IX. 1771)

„Das Andante der Symphonie wird schon von eilf Weibspersonen getanzt, nämlich acht Genien und den Grazien, oder acht Grazien und drey Deessen. Das letzte Allegro der Symphonie ist ein Chor von 32 Choristen, nämlich acht Sopranen, acht Contralten, acht Tenoren und acht Bassisten, und wird von 16 Personen zugleich getanzt, acht Frauen, acht Männern.

Ein anderes Chor ist von Hirten und Hirtinnen, so wieder andere Personen sind. Dann sind Chöre von den Hirten allein, folglich Tenore und Bassi; andere Chöre von Pastorellen, folglich Soprani und Contralti. In der letzten Scene sind Alle beysammen, Geni, Grazi, Pastori, Pastorelle, Chorsänger und Tänzer beyder Geschlechter, und diese tanzen Alle den letzten Chor zusammen. Hier sind die Solotänzer nicht mit eingerechnet usw.“, die er dann alle aufzählt.

Die verschiedenen biographischen Notizen, die Noverre betreffen und deren die Mozartbriefe mehrere enthalten, können wir hier übergehen. Nicht übersehen dürfen wir in Wolfgangs Briefen, dass er aus purer Freundschaft die Musik zur Pantomime Noverres geschrieben hat. Die auf Noverres Ballett bezüglichen Stellen bei Wolfgang lauten: (14. V. 1778) „Noverre wird auch bald ein neues Ballet

machen, und da werde ich die Musique dazu setzen.“ Weiter den 9. VII. 1778: „Noverre hat just einen halben Ballet gebraucht, und da machte ich die Musique darzu — dass ist, 6 stücke werden von andern darin seyn, die bestehen aus lauter alten miserablen französischen arien, die sinfonie, und Contredanse, überhaupt halt 12 stücke werde ich dazu gemacht haben — Dieser Ballet ist schon 4 mahl mit gröstem beyfall gegeben worden — ich will aber izt absoulement nichts machen, wenn ich nicht voraus weis was ich dafür bekomme, denn dies war nur ein freundstück für Noverre.“ Als das Ballett [1]) am 11. Juli 1778 in Paris aufgeführt wurde, war von Wolfgangs Anteil an der Musik nichts erwähnt.[2]) Das Ballett selbst wurde 1782 erst von Viktor Wilder in Paris aufgefunden. Von dem Verhältnis zwischen Noverre und seinen Komponisten sagt Abert: „Wenn auch die Musik in seinem System dem dichterischen Gedanken streng untergeordnet wird und von einer selbstherrlichen Entfaltung ihrer Reize keine Rede sein darf, so stellte doch diese ihre Dienerrolle die Komponisten vor ganz neue Aufgaben, deren Lösung später den andern Instrumentalgattungen zugute kam. Noverre und sein Tanzdrama sind mit der Geschichte der Programmusik aufs allerengste verwachsen.“ Wenn Wolfgang gegen die Ungerechtigkeit, die durch Verschweigen seines Anteils am Ballett seitens Noverres begangen wurde, nicht protestierte, so ist dies ein Symptom dafür, welch geringe Bedeutung Wolfgang dieser Kunstgattung zumass. Hätte nicht die Konvention Wolfgang zu diesem Höflichkeitsakt angetrieben, dann wäre die heitere Pantomime wohl nicht zu stande gekommen. Wäre Noverre seinerseits davon überzeugt gewesen, in Wolfgang das Ideal seines Komponisten gefunden zu haben, an den er dermassen hohe Ansprüche stellen konnte, dann hätte er ihm seine ganze Pantomime, nicht nur Stücke daraus, zur Komposition angeboten. Damit stehen wir am Schlusse dessen, was Wolfgang Nennenswertes über die Oper im Allgemeinen und ihre Nebengebiete gesagt hat.

[1]) „Les petits riens.“
[2]) Jahn I S. 546.

Interessant ist nun zu verfolgen, wie sich Wolfgang in seinen Briefen zu den verschiedenen Richtungen der Oper gestellt hat und welche Vorteile er nach diesen aus dem Studium ihrer Werke geschöpft hat.

Wenden wir uns nun den einzelnen Formen der Oper selbst zu. Da kommt als erste die

Ouvertüre

in Betracht. Der Bemerkungen sind hier wenige. An Hand dieser lässt sich verfolgen, wie sehr sich Wolfgang von den Zeitströmungen beeinflussen lies, wie sein gesunder Verstand sich den als besser erkannten willig anbequemte. In Paris hatte Wolfgang Gelegenheit gehabt, die Glucksche Reform zu studieren. Bislang war die Ouvertüre auch „Sinfonie" genannt, nicht organisch der Oper angegliedert,[1]) „sie war eine instrumentale Einleitung, die der Komponist zwar für die Aufführung der Oper komponierte, die aber beliebig von der Oper abgetrennt und durch ein anderes Instrumentalstück ersetzt werden konnte." Der Vater beschreibt die Ouvertüre zu Wolfgangs Serenate „Ascanio in Alba". die der Sohn zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand in Mailand 1771 komponierte, folgendermassen: (31. VIII. 1771) „Die Poesie ist endlich angelangt, der Wolfg: hat aber noch nichts als die Overtura gemacht, nämlich ein etwas Langens Allegro, dann ein Andante, welches gleich muss gedanzt werden aber nur mit wenigen Personen, dann anstatt dem letzten allegro hat er eine Art von Contredance und Chor gemacht, so zu gleich gesungen und gedanzt wird." Diese Bemerkung des Vaters kann hier irre führen. Tatsächlich ist das Allegro ein selbständiges Vorspiel im D-dur, hängt keineswegs mit dem folgenden Andante grazioso (G-dur), das ausdrücklich Scena prima, parte prima überschrieben ist, zusammen. Auch in den andern Jugendwerken Wolfgangs bis zum „Idomeneo" „erscheint noch immer der dramatische Zweck der Ouvertüre vernachlässigt.[2]) — In Paris hatte der Einfluss Glucks auch Wolf-

[1]) Botstiber: Geschichte der Ouvertüre S. 131.

[2]) Botstiber S. 133.

gangs Anschauungen von dem Wesen der Ouvertüre umgeändert. Gluck hatte im Dedikationsschreiben zur Alceste den inhaltsschweren Satz beigefügt: „Ich habe mir immer gedacht, dass die Ouvertüre die Zuschauer auf den Charakter der Handlung, die ihnen vorgestellt werden soll, vorbereiten und den Inhalt anzeigen müsse.“ [1]) Botstiber weist nach,[2]) dass Gluck nicht der erste war, der die Forderung der Programmouvertüre theoretisch forderte und praktisch durchführte, dass er aber im stande war, mit der Kraft seiner Persönlichkeit diese Forderung erfolgreich durchzudrücken. Die Idomeneo-Ouvertüre ist plötzlich einsätzig mit Gluckscher Form. „Die ersten Tacte“, schreibt Botstiber weiter, „mit ihrem intradenartigen Thema stehen gewissermassen an Stelle des langsamen Einleitungsteiles, der von der französischen Ouvertüre überkommen ist; dann aber eilt das Allegrothema in unaufhaltsamen Flusse vorwärts und leitet in seinem Schlusse, getreu der Gluckschen Forderung, sofort in die erste Szene über.“ Nicht nebensächlich ist gewiss die Bemerkung Wolfgangs, dass er diese Ouvertüre zeitlich zuletzt komponierte. Es beweist dies allein schon, dass er eine im Gluckschen Sinne vorbereitende, den Inhalt des Dramas verdichtende Ouvertüre im Auge hatte: (München, 19. XII. 1780) „Man ist doch froh wenn man von einer so grossen Mühsammen arbeit Endlich befreyet — und — mit Ehr und Ruhm befreyet ist — denn, fast bin ich es; — denn es fehlen nur noch 3 arien und der lezte Chor vom dritten act — die ouvertüre — und das Ballet — et Adieu partie.“

Von der Ouvertüre zur „Entführung“ gibt der Sohn dem Vater folgende Beschreibung: (Wien, 26. IX. 1781) „Von der ouverture haben sie nichts als 14 Täckt. — die ist ganz kurz — wechselt immer mit forte und piano ab; wobey beym forte allzeit die türkische Musick einfällt. — modolirt so durch die töne fort — und ich glaube man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man die ganze Nacht durch nichts geschlafen haben.“ „Die sinfonie . .

[1]) Bei Siegmeyer.
[2]) Botstiber S. 119 ff.

werde ich mit türckischer Musick machen", berichtet Wolfgang gleich nach Uebernahme des Textbuches am 1. August 1781. Hier haben wir bei Wolfgang den Gebrauch des alten Ausdrucks „Sinfonie" statt Ouvertüre. Den Reiz der von Mozart betonten Modulationen haben wir früher bereits betont. Glücklicher, als hier Wolfgang die Stimmung zur Oper vorbereitet hat, kann dies kaum der Fall sein. Die verschiedenen Situationen werden so glücklich gestreift, dass von einer eigentlichen Vorwegnahme keine Rede sein kann. Gerade im Mittelsatz der Ouvertüre weiss er durch die Assoziation der Kavatine Belmonts mit der Transposition in die Molltonart ganz eigene Effekte hervorzurufen und Jahn meint hierzu:[1]) „Dieser Wechsel und zugleich die verschiedenen Nüancen in der Behandlung für die Singstimme und das Orchester geben dem reizenden kleinen Satze einen so verschiedenen Ausdruck, wie wenn man dieselbe Gegend im Mondschein und im klaren Morgenlicht sieht." Ein prächtig gelungenes Mittel zur Einführung in diese Oper ist die Verwendung des lokalen Kolorits und in dieser Beziehung hat Botstiber sicher Recht, wenn er nach Uebersicht der vormozartschen Türkenopern meint: „Sie alle sind wirklich nur Vorläufer der Mozartschen Oper, die der krönende Endpunkt der ganzen Ahnengalerie ist."

Gesangsstücke: Arie und Ensembles.

„Le genre de l'air joue un rôle capital dans la carrière artistique de Mozart. En fait, on peut dire que, jusqu'à Idoménée, tous ses opéras, oratoires etc. ne sont, d'un bout à l'autre, que des suites d'airs", sagen Wyzewa und de St. Foix.[2]) Viel Wahres steckt in diesen Worten, mögen auch die Autoren stark übertrieben haben. Die Arie, nach der Darstellung von Jahn,[3]) ist „der Ausdruck einer festgehaltenen lyrischen Stimmung; meistens knüpft ihr ziemlich allgemeiner Inhalt nur an die Handlung an, um ihr ein

[1]) Jahn Bd. I S. 763.
[2]) Wyzewa et de St. Foix: Mozart Vol. I p. 131.
[3]) Jahn Bd. I S. 184 f.

gewisses Kolorit zu geben. Der Schematismus hatte hier solche Blüten getrieben, dass die Arien ihrem Charakter nach in bestimmte Spezies eingeteilt wurden.“ „Die Arie bestand gewöhnlich aus zwei, in Tempo, Takt- und Tonart kontrastierenden Teilen.“ Im ersten fand der Sänger Gelegenheit, seine Virtuosität möglichst zur Schau zu tragen, wo bei Wiederholung des Themas brillante Verzierungen und Kadenzen vom Sänger oft improvisiert angeknüpft wurden; der zweite, langsamere, kürzere, oft in Moll gehalten, ist eher eine Konzession an den Komponisten, in dem dieser in gewählten Harmonien mit instrumentalen Mitteln den auf anderen Worten basierenden Gefühlszustand schildert. Für den Sänger schwieriger wurde es, wenn der 1. Teil der Arie wiederholt wurde und es dann seine Aufgabe war, die Ausschmückung der melodischen Linie zu variieren. Aus dem Jahre 1765 stammt die erste Arie Wolfgangs: „Va dal furor portata.“ [1]) Wenn der neunjährige Wolfgang sich an die Komposition dieser Gattung heranmachte, dann kann man sich denken, dass er mit der Technik in späteren Jahren höchst vertraut war. Einen Brief Wolfgangs besitzen wir, in dem er ausführlich seine Auffassung von dem Verhältnis zwischen Sänger und Komponist gibt, und der einen anschaulichen Blick in die Werkstatt des Komponisten gestattet. Ob dem organischen Aufbau der Arie kein Abbruch geschieht, wenn nachher beliebig daran herumgeflickt werden kann, darf man freilich bezweifeln. Die Arien, um die es sich hier handelt, sind: „Se al labro mio non credi“ = K. 295 und „non sò d'onde viene“, = K 294. Der recht breit angelegte Brief lautet: Mannheim, 28. II. 1778)

„gestern war ich beym Raff, usw. wie S. 14.

Der Spielraum, der den Sängern in den Arien gelassen wurde, war sehr gross. Ein Beispiel haben wir, wo in verhältnismässig später Zeit noch Wolfgang als Gesanglehrer der Aloysia Weber dieser zu Uebungszwecken eine Arie mit Phrasierungszeichen versieht und eigene Kadenzen hin-

[1]) Köchel: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolf. Amade Mozarts S. 40 Nr. 21.

zufügt: „Dann bitte ich die in lezten briefe angemerckten arien nicht zu vergessen. wenn ich mich nicht irre, so sind auch Cadenzen da die ich einmahl aufgesezt habe, und aufs wenigste ein aria Cantabile mit ausgesezten gusto. — Das bittete ich mir an ersten aus. Das ist so ein exercitium für die weberin.“ (14. II. 1778.) Eben dieser Sängerin empfiehlt er das Studium seiner Arie: (K. 272) „Ah, lo previdi“. Es ist dies die einzige Stelle, in der Wolfgang von seinem Vorgehen abgeht, indem er, statt den Eindruck seiner Arbeiten im Lichte fremden Lobes schimmern zu lassen, diesmal sie selbst taxiert: (Paris, 30. VII. 1778) „Cosi non desidero altra Lode che la sua; — intanto dunque non posso dir altro, che, trà le mie composizioni di questo genere — devo confessare che questa scena è la megliore ch'hò fatto in vita mia - Lei mi farà molto piacere se lei vuol mettersi adesso con tutto l'impegno sopra la mia scena d'Andromeda (Ah lo previddi!) perchè l'assicuro, che questa scena le starà assai bene.“ Man wird sich nicht wundern müssen, dass sich Wolfgang auf diese Szene so viel zu gute hält, wenn man betrachtet, mit welcher Sicherheit er die seelischen Empfindungen in Tönen widergibt, mit welcher Wahrheit er im Rezitativ deklamiert, wie er die Gefühle des zornigen Schmerzes und der gefassten Ergebung im Allegro und der Cavatine ausklingen lässt.

Doch gilt, was für Mozarts Jugend, nicht auch für seine reife Künstlerzeit. Wird auch der alte Rahmen im grossen und ganzen beibehalten, so erfüllt ihn doch Wolfgang mit stets neuem Inhalt. Ueber den Werdegang der Arie und ihren krönenden Entwicklungsabschluss durch Wolfgang sagt Goldschmidt:[1] „Sowohl die Arien Bachs als die der Neapolitaner stimmen darin zusammen, dass in einem Gefühl des Handelnden oder Betrachtenden das aus dem im Rezitativ Gegebenen resultiert, nachgeht. Nur sehr allmählich brach sich der Gedanke Bahn, dass Musik aber auch nicht nur äusseren Handlungen folgen könne, sondern auch, was viel wichtiger, Gefühlen sich anzupassen vermöge, die einander zeitlich sich ablösten, mit andern Worten: dass sie einen psychischen

Prozess wiederzugeben im stande sind. . . Mozarts Ensemblesätze im „Figaro", in „Don Giovanni" sind Handlung selbst und es ist eine der eigenartigsten und bedeutendsten seiner vielseitigen Begabungen, dass er hier das Problem der Peripathie der Musik wie spielend gelöst hat." Freilich, sobald Wolfgang einmal diesen Grad seiner Künstlerschaft erreicht hatte, fiel damit auch für ihn die Forderung von einer Rücksichtnahme auf das ausübende Individuum ipso facto weg; nicht aber wird das Fallenlassen solcher Rücksichten veranlasst, wie man es auffassen könnte, durch rein technische Schwierigkeiten, sondern weil dies dem ganzen Ideenkomplex des schaffenden Genies hinderlich sein musste. Der folgende Brief ist hierfür ein schöner Beweis. Dass Wolfgang in den Arien für Raaff nicht alles dem Interesse des Sängers opferte, sondern einen Ausgleich zwischen dessen Wünschen und seinen eigenen Absichten herzustellen suchte und herzustellen verstand, dürfen wir glauben. Der betreffende Brief lautet: (München. 27. XII. 1780)

„hören sie, der Raaff ist der beste, Ehrlichste Mann von der Welt — aber auf den Alten schlendrian versessen — dass man blut dabey schwitzen möchte; — folglich sehr schwer für ihn zu schreiben. — sehr leicht auch wenn sie wollen, wenn man so alle tag arien machen will. — wie par Exemple die Erste aria Vedromi intorno Etc: wenn sie sie hören werden, sie ist gut, sie ist schön — aber wenn ich sie für Zonca [2]) geschrieben hätte, so würde sie noch besser auf den text gemacht seyn. — er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr — und sieht nicht auf die Expression. — mit dem Quartett (Nr. 21 des Idomeneo) habe izt eine Noth mit ihm gehabt. — das quartett, wie öfter ich es mir auf dem theater fürstelle, wie mehr Effect macht es mir. — und hat auch allen die es noch so am Clavier gehört haben, gefallen. — der einzige Raaff meint es wird nicht Effect machen. er sagte

[1]) Aesthetik S. 195.

[2]) Giov. Batt, Zoncha. Bassist an der Münchner Hofoper (Schiedermair II 32 Anmerkung).

es mir ganz allein. — non c'è da spinar la voce -- es ist zu Eng — als wenn man in einem quartetto nicht viel mehr reden als singen sollte — Dergleichen sachen versteht er gar nicht, — ich sagte nur; liebster freund', — wenn ich nur eine Note wüste, die in diesen quartetto zu ändern wäre, so würde ich es sogleich thun. — allein — ich bin noch mit keiner sache in dieser oper so zufrieden gewesen wie mit diesen quartett; und hören sie es nur einmal zusamm, dann werden sie gewis anders reden. — ich habe mich bey ihren 2 arien alle mühe gegeben sie recht zu Bedienen — werde es auch bey der dritten thun — und hoffe es zustande zu bringen — aber was terzetten und Quartetten anbelangt muss man dem Compositeur seinen freyen Willen lassen — Darauf gabe er sich zufrieden."

Rezitativ.

„Ich habe mir immer gedacht, dass die Instrumente nur nach Verhältnis des Grades der Leidenschaften und des Interesse in Bewegung gesetzt werden sollen, ebenso wie man vermeiden müsse, einen zu grellen Abstand zwischen der Arie und dem Rezitativ eintreten zu lassen," sagt Gluck in dem mehrerwähnten Vorwort zur „Alceste". Aus Paris, dem Wirkungsbereich der Gluckschen Reform, zu der als äusserst wesentlich eine Neubehandlung des Rezitativs trat, sandte Wolfgang einen Brief an den Vater, aus dem sich eine Beeinflussung in der Rezitativbehandlung von seiten des dortigen Kreises herauslesen lässt. Wolfgang sollte in ein „Miserere" Holzbauers eigene Chöre einlegen und bemerkte dann u. a.: (5. IV. 1778) „Dan Habe ich ein Recitativ für einen Bassisten gemacht. libera me de sanguinibus. weil eine Bassaria von Holzbauer darauf folgt. Dominus labra mea. weil nun sacrificium Deo spiritus eine aria andante für Raff, mit oboe und fagott solo ist, so habe ich ein kleins Recitativ. quoniam si voluisses, auch mit concertirender oboe und fagott darzu gemacht. Denn man liebt izt die Rezitativ hier." Die Vorliebe für Rezitative geht auf

frühere Zeiten, als wie Mozart meint, bloss auf die Periode Glucks zurück. Die Schule Rameaus legte wie vor diesem Lully besonderen Wert auf ihre Spezialarbeit in „récitatif animé“ oder „mesuré.“ Der französische Aesthetiker Blainville hatte gerade in diesem Punkte eine Verinnerlichung des Ausdrucks angestrebt, welches Ideal Gluck erfüllen sollte. Dass die Stärke der französischen Oper, die Rezitativbehandlung auf Wolfgang nicht wirkungslos blieb, dürfen wir von ihm, der alle Meister seiner Kunst nachahmend zu übertreffen suchte, voraussetzen. Ein Unterschied besteht immerhin zwischen Gluck und Wolfgang. Der erstere, indem er vor allem Wert auf die Dramatik legt, wendet dem Wort, dem Gesang sein Hauptinteresse zu, während Wolfgang die verschiedenen Situationen benutzt, um die im Wort enthaltenen Vorwürfe mit instrumentalen Mitteln zu schildern. Sieht man sich den den Instrumenten zugeteilten Anteil am obligaten Rezitativ an, dann kann man die kleinen wunderschönen Bilder mit ihren lebhaften Rhythmen, geistreichen Modulationen und melodiösen Zwischensätzen nicht satt bekommen.

Welchen Wert Wolfgang auf den instrumentalen Anteil am Rezitativ legte, zeigt folgende Stelle. Sie handelt von einem Rezitativ aus dem „Idomeneo“, in dem das Studium der Gluckschen Oper bereits einen Niederschlag gefunden hatte. Die betreffende Stelle bei Wolfgang lautet: (München, 15. XI. 1780) „Nun — in der letzten scene im 2ten Ackt u. s. w.“ (s. S. 109).

Im Winter 1778 wurde Wolfgang mit der Gattung des Melodramas vertraut. Begeistert gibt er dem Vater (18. XII. 1778) folgende Definition: „was die monodrame oder Duodrame betrift, so ist eine stimme zum singen gar nicht nothwendig, indemme keine Note darin gesungen wird — es wird nur geredet — mit einem wort, es ist nur ein Rezitativ mit instrumenten.“ Wissen sie was meine Meynung wäre? - “ heisst es schon früher (12. XI. 1778), „man solle die meisten Recitativ auf solche art in der opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die wörter gut in der

Musick auszudrücken sind, das Recitativ singen.“ Die Behandlung des Rezitativs nach den melodramatischen Versuchen Wolfgangs, etwa im „Idomeneo“ findet Jahn direkt auffällig, wenn er schreibt:[1]) „Das Melodrama wird darauf eingewirkt haben, dass in den instrumentalen Zwischensätzen die dramatische Charakterisierung namentlich durch die ungleich reichere Verwendung des Orchesters mit den verschiedensten Klangfarben viel schärfer ausgeprägt erscheint.“ Welche Rücksichten Wolfgang auch wieder bei der Rezitativkomposition nimmt, ergibt sich aus dieser Stelle: (5. XII. 1780) „Dann habe ich auch geschrieben wegen Panzacchi — dem Ehrlichen, alten Mann muss man doch auch etwas zu guten thun. — Dieser möchte nur um etwa ein paar Verse sein Recitativ im 3t Ackt verlängert haben — welches wegen dem Chiaro e scuro und weil er ein guter acteur ist, von guter wirckung seyn wird.“ Es sei noch eine Stelle angeführt, in der Wolfgang von der Einfügung reiner Instrumentalnummern in die Oper spricht, hier von einem Marsch. Die Begründung zu dieser Massnahme gibt Wolfgang selbt: (3. I. 1781)

„freylich werden wir noch vielle beobachtungen im 3ten ackt auf dem theater zu machen haben; — wie zum beyspiell scena VI nach dem Arbace seiner aria steht. Idomeneo, Arbace Etc: wie kann dieser gleich wieder da seyn? — zum glück dass er ganz wegbleiben kann — aber um das sichere zu spiellen habe eine etwas längere Introduzion zu des grospriesters Recitativ gemacht. — Nach dem trauerchor geht der könig, das ganze volk und alles weg — und in der folgende scene steht — Idomeneo in ginochione nel tempio — Das kann so ohnmöglich seyn — er muss mit seinem ganzen gefolge kommen — Da muss nun nothwendiger weise ein Marche seyn — da hab ich einen ganz simpeln Marsche auf 2 violin, Bratsch, Bass und 2 oboen gemacht, welcher à mezza voce gespiellt wird — und worunter der könig kömmt, und die Priester die zum opfer gehörigen sachen bereiten.“

[1]) Jahn Bd. I. S. 679.

Deutsche Oper.

Bemerkungen über den ersten Versuch einer selbstständigen deutschen Oper durch Schütz und Keiser finden wir in Mozarts Briefen nicht. Wohl lernte er das Unternehmen der Mannheimer Schule bei seinem 2. Besuch dort im Jahre 1777/1778 unmittelbar kennen. Schwer empfunden wurde allgemein die Abhängigkeit der deutschen Musik von der italienischen Vorherrschaft. Englische Operetten,[1]) vor allem diejenige Coffey's: „Der Teufel ist los" erlebten in Deutschland häufige Aufführungen. Diese wurde von Hiller neu bearbeitet und dadurch der Ausgangspunkt des deutschen Singspiels. Die mit der deutschen Musik parallel verlaufende Abhängigkeit der deutschen Dichtung rief verschiedene Reformer hervor; so suchte Wieland, nachdem schon 1749 Scheibe [2]) mit seiner Thusnelda und F. Müller mit der Niobe vorangegangen waren, mit mehr Erfolg in der Alceste eine neue, deutsche Operndichtung zu schaffen. Anton Schweitzer schrieb die Musik dazu, den 28 Mai 1773 fand zu Weimar die Uraufführung statt. Die Oper wurde von andern Bühnen, darunter Mannheim, aufgenommen, wo sie der junge Mozart kennen lernte. Dort machte er die persönliche Bekanntschaft Schweitzer's, der am 2. Dez. 1777 in Mannheim eingetroffen war, um dort in eigener Person die Proben zur Uraufführung der „Rosamunde" zu leiten. Mozart berichtet über ihn: (3. XII. 1777) „h: kaplm. schweizer ist ein guter. brafer, ehrlicher Mann. trocken, und glatt wie unser haydn (Michael), nur das die sprache feiner ist." Er steht nicht nur in freundschaftlicher Beziehung zu ihm: „heute habe ich das 2te mahl mit den h: schweizer gespeist" (6. XII. 1777), er wird auch als Vertreter Schweitzers bei den Proben zugezogen: (18. XII. 1777) „Neulich habe ich müssen anstatt schweizer die opera mit etlichen violinen bey wendling dirigiren. denn er war übel auf." Wir besitzen von Wolfgang verschiedenerlei Beurteilungen der

[1]) Jahn I, S. 744.

[2]) Kretzschmar: Denkmäler deutscher Tonkunst 1. Folge Bd. 8/9.

Schweitzer'schen Opern, die eine direkte, wahrscheinlich vom Parteistandpunkt aus geschriebene, die späteren von München aus, und einen dritten Bericht der Mutter, der, obschon von Mannheim aus abgeschickt, ein Urteil des Sohnes enthält, das mit seinen eigenen direkten Worten nicht übereinstimmt. Wolfgang selbst schreibt über Schweitzer's Opern: (3. XII. 1777) „in der zukünftigen opera (Rosamunde) sind sehr schöne sachen, und ich zweifle gar nicht das sie gewis reusirn wird. die alceste hat sehr gefallen, und ist doch nicht halb so schön, wie die Rosemunde. freylich hat das viell beygetragen, weil es dass erste teutsche singspiell war. Nun macht es, NB: auf die gemüther, die nur durch die neuheit hingerissen werden, lange den eindruck nicht mehr. h: wieland, der die Poesie gemacht hat, wird auch den winter hieher-kommen, den möchte ich wohl kennen. wer weis es! — vielleicht —".

Mozart bestätigt hier einmal den Erfolg der Alceste-aufführungen, entzieht ihnen aber seine eigene volle Anerkennung. Am sprechendsten wird Mozart bei der Parenthese — vielleicht möchte ich ihn kennen lernen. Er will damit wohl andeuten, dass er sich am Text gestossen habe; denn auffällig ist auch, was die Mutter an der Rosamunde tadelt, vielmehr was Mozart nach der Mutter tadelt: (Anhang zu Wolfgangs Brief 18. XII. 1777) „Die Neue opera von schweizer würd täglich probiert, den wolfgang gefällt sie gar nicht, er sagt es ist keine Natur darinen, und alles übertriben, und für die Sänger nicht gueth gesezt, wie es bey der production aus fahlen würd müssen wür erwarthen."

Jahn [1]) resumiert den Tadel, den Wieland's Text fand, in folgenden Worten: „Man fand, dass sie in der ganzen Anlage und Behandlung zu sehr nach Metastasios Schablone gearbeitet sei, man vermisste das eigentliche dramatische Interesse, wahre Leidenschaft und lebensvolle Charakteristik, man warf ihr Monotonie und weichliche Geschwätzigkeit vor, und nahm an dem tugendhaften Biedermann Herkules gerechten Anstoss." Aus andern Briefen, die die Mutter

[1]) Jahn I. 425 f.

den Briefen Wolfgangs an den Vater anhängt, ergibt sich, dass ihre auf Musik bezüglichen Urteile blosse Kopien von Wolfgangs Ansichten sind; selbständige Ansichten kommen nicht vor. Umso mehr ist es hier verwunderlich, dass der Sohn dem Vater gegenüber, dem er sonst alles vertraut, nicht mit positiven Urteilen, wie der Mutter gegenüber, entgegentritt. Es scheint, dass er in Mannheim noch dem „guten, ehrlichen, braven Mann" zu Liebe nur die schönen Seiten seiner Kompositionskunst beleuchten wollte. Während er an ihrem Erfolg gar nicht zweifelt, stellt die Mutter ihn als problematisch hin. Jahn meint,[1]) die Oper habe durch öfteres Anhören bei Wolfgang nicht gewonnen, und führt eine weitere Stelle aus Wolfgangs Briefen an: (10. XII. 1777) „Heut ist die Rosamund im Theater probiert worden; sie ist — gut, aber sonst nichts; denn wenn sie schlecht wäre, so könnte man sie ja nicht aufführen."[2]) Es ist recht seltsam, dass Mozart nach tieferem Eindringen sein anfängliches Urteil herabdrückt. Alle diese ersten Urteile sprechen Schweitzer jede Originalität ab, gruppieren sie in die Durchschnittsleistungen ein, während die späteren sich abfällig äussern.

Aus einer gewissen Gereiztheit heraus, gewiss auch nicht streng objektiv klingen dann die auf die Rosamunde bezüglichen folgenden Stellen. Nach dem Pariser Aufenthalt 1778 und dem tragischen Tod der Mutter daselbst, nach den grossen Erwartungen, die der Vater auf diese Reise gesetzt hatte und die von seinem Standpunkt aus fehlgeschlagen hatten, hatte sich eine stärkere Nervosität beider bemächtigt. Der Vater greift in diesen Briefen zu ganz gestrengen Ausdrücken, sucht die Energie und den Ehrgeiz des Sohnes auf alle Weise anzustacheln. Unter anderm stellt er ihm die Möglichkeit in Aussicht, für München seine opera zu schreiben: (Salzburg, 31. VIII. 1778) „Du kannst leichter in München eine opera zu schreiben bekommen,

[1]) Jahn I. 461.

[2]) Diese Briefstelle ist in der Schiedermaier'schen Ausgabe nicht enthalten.

als in Dienst kommen, dann deutsche opera Componisten, wo sind sie? Und wie viele?“ Im vorhergehenden Briefe berichtet er: „Dann es werden immer ins Künftig in München deutsche opern gespielt werden. an Caroli tage den 4ten Novemb: wird die opera [1]) vom Wieland und schweitzer aufgeführt, und vermuthlich den fasching durch fortgesetzt werden.“ Der Sohn sah ein, dass er auf Drängen des Vaters wieder nach Salzburg zurückkehren müsse; gleichzeitig wurden aber jetzt die 2 deutschen Opernkomponisten Schweitzer und Holzbauer zu gefährlichen Rivalen (auch wie wir noch sehen werden für die Wiener Periode) und seine Urteile besonders über Schweitzer, dessen beide Opern in München aufgeführt werden sollten, können kaum mehr vorurteilsfrei sein. Sie stechen gegen sein früher in Mannheim abgegebenes Urteil wesentlich ab: (Paris, 11. IX. 1778) „mir ist nur leid, dass wenn etwa diese fasnacht leüte von salsbourg hinauf [2]) kommen, und die Rosamund gespiellt wird, die arme weberin glaublicherweise nicht gefallen wird, wenigstens die leüte halt nicht so davon judiciren werden, wie sie es verdienet — dann sie hat eine Miserable Rolle, fast eine Persona muta — zwischen die Chöre einige strophen zu singen; Eine aria hat sie, wo man aus dem Ritornell was gutes schliessen könnte, die singstimme ist aber alle schwaizer als wenn die hund bellen wollten; eine einzige art von einem Rondeau hat sie, im 2ten act, wo sie ein wenig ihre stimme souteniren und folglich zeigen kann; ja, unglücklich der sänger oder die sängerin die in die hände des schweitzers fällt; dann der wird sein lebetag das singbare schreiben nicht lernen!“

Was einmal Wolfgang hier aussetzt, ist, dass seine Weberin in der Rosamunde nicht durch eine Bravourarie glänzen könne, ein Bedenken, das vom Standpunkt eines Komponisten aus, der ohne alle Rücksichtnahme arbeiten

[1]) Die Rosamunde. Die Vorbereitungen dazu wurden durch den Tod des Churfürsten unterbrochen und erst am 20. I. 1780 fand in Mannheim die Erstaufführung statt.

[2]) Nach München.

soll, ungerechtfertigt ist. Entschuldigen kann man ja allerdings Wolfgang, der fürchtet, dass seine Salzburger Landsleute in München zu weitgehende Schlüsse in bezug auf die Leistungen der Aloysia Weber ziehen würden. Wohl begreift sich der andere Punkt, die Behandlung der Singstimme seitens Schweitzer, der Mangel des bel-canto, den Mozart bei andern Komponisten voraussetzen zu dürfen glaubte. Von den andern Vorwürfen, die man Schweitzer machte,[1]) „dass er sich von dem Zuschnitt der grossen Arie mit Dakapo, Mittelsatz, Bravourpassagen und Ritornellen nicht habe frei machen können," ist bei Mozart, der sich zum Kandidaten des deutschen Opernkomponisten aufstellen wollte, keine Rede.

Bei seinem 3. Besuch in Mannheim, Dezember-Januar 1778, verrät Wolfgang sehr viel Interesse an der Alceste von Schweitzer. Als der Vater immer und immer wieder auf die Heimreise nach Salzburg drängte, beschwichtigt ihn der Sohn, er wolle nur abwarten, bis die Alceste in Szene gegangen sei und dann sofort abreisen. Vorher schon (Kaisersheim, 18. XII. 1778) gibt er von den über die Alceste zu Mannheim gemachten Erfahrungen folgenden Zusammenhang: „Nun wird zu München die trauerige[2]) Alceste vom schweizer aufgeführt! — das beste (nebst einigen anfängen. mittelpassagen und schlüsse einiger arien) ist der anfang des Recitativ O jugendzeit! — und dies hat erst der Raaff gut gemacht; er hat es dem hartig (der die Rolle des admet spiellt) Punckirt, und dadurch die wahre Expression hineingebracht; — das schlechteste aber, (nebst dem stärckesten theil der opera) ist ganz gewis die ouverture." Jahn sagt von letzterer: „Diese besteht aus zwei Sätzen, einem Grave

[1]) Jahn I 426.

[2]) Der Ausdruck „trauerige" braucht hier nicht als verkleinerndes Charakteristikum aufgefasst werden. Diese Bezeichnung wird auf die Alceste von Gluck seitens des Vaters auch angewandt, der in einem Brief an Hagenauer (Wien. 30. I. 1768) schreibt: „selbst die traurige opera die Alceste von gluck ist von lauter opera buffa sängern aufgeführt worden." Traurig bezieht sich also eher auf den Grundcharakter des Werkes, ist im Sinne von seria gebraucht.

und 2 Fugato, die sich allerdings nur in unbedeutenden Gemeinplätzen bewegen.“ Gerechter wird diese Kritik der Alceste noch eher als die vom 11. IX. 1778 von der „doppelt so schönen“ Rosamunde. Volle Anerkennung spendet sie der stets geachteten, vorzüglichen Rezitativbehandlung Schweitzers.

Die weitere Persönlichkeit, die Mozart zu den deutschen „Operisten“ rechnet, ist Holzbauer. Ignaz Holzbauer war seit 1753 Kapellmeister der Mannheimer Hofoper. Bald nach seiner Ankunft in Mannheim schreibt der Sohn dem Vater: (4. XI. 1777), der Herr Kapellmeister Holzbauer habe ihn selbst zum Intendanten Graf Savioli geführt, worauf vom Vater die entsprechende Beantwortung einläuft: (Salzburg, 10. XI. 1777) „hl: Holzbauer war allzeit ein braver ehrlicher Mann. Bitte dem hl: Holzb: und Cannabich meine Empfehlung abzulegen.“ Im Brief vom 13. XI. 1777 setzt Wolfgang Vogler und Holzbauer zu einander in Beziehung; nachdem er den ersteren tüchtig ausgescholten, schliesst er: „(Vogler) hat (auch) dem Holzbauer viell verdruss gemacht.“ Nachdem Wolfgang Holzbauer's „Günther von Schwarzburg“ gehört hatte, gibt er darüber folgende Kritik: (Mannheim, 14.—16. XI. 1777)

> „Nun auf die opera. ganz kurz. Die Musick von Holzbauer ist sehr schön. Die Poesie ist nicht werth einer solchen Musick. am meisten wundert mich, dass ein so alter Mann, wie holzbauer, noch so viell geist hat; denn das ist nicht zu glauben, was in der Musick für feuer ist.“

Den ausgezeichneten Eindruck, den die Musik des „Günther“ auf Wolfgang machte, bestätigt auch die Mutter: (Anhang zu Wolfgangs Brief, Mannheim, 8. XI. 1777) „Den Zweyten tag ist die grosse deutsche opera, betitelt (güntter Von schwarzburg) aufgefürth worden, welche sehr schön ist und eine unvergleichliche Music hat, ist auch ein wunder schönes ballet darbey gewesen.“ Wolfgangs Mutter hebt hier das Ballet hervor; seine Zeit hat es Holzbauer hoch angerechnet, dass er sich des Ballets in besonderer Weise

annahm und damit das Melodrama vorbereitete,[1]) für das auch Mozart längere Zeit begeistert war.

Mozart zeigt, wenn er von Klein's Günther sagt, „die Poesie ist einer solchen Musik nicht wert", welche hohe Anforderungen er an den Textdichter stellt, mit welchem Scharfblick er die dem Libretto anhaftenden Gebrechen herausfindet, und der Dramatiker in ihm die formellen Abnormitäten und stilistischen Fehler bemängelt.[2]) Die Unnatur des langsam sterbenden jammernden Helden musste einem Manne wie Mozart, der die Gestalt des Don Juan geschaffen, der diesem im letzten Augenblick noch Worte, wie „Hinweg mit Frömmeleien" in den Mund legte, dieser Mozart muss alles Winden und Drehen als unnatürlich empfinden. Das ist auch jener Mozart, der dem Vater die eine Bedingung anempfahl, wie ihn der Erzbischof wieder nach Salzburg wünschte: „nur nicht kriechen", und später wieder: „erbetteln will ich keinen Dienst."

Klein gebührt das Verdienst, dass er den Churfürsten auf Schweitzer-Wieland und die deutsche Oper in Weimar aufmerksam machte und so mithalf, den günstigen Boden zu der späteren Befreiung der deutschen Kunst aus den „welschen" Banden zu bereiten, wenn er auch sonst nur schablonenhaft in die Bahnen des Metastasio eintrat.[3]) Die Anerkennung, die Mozart Holzbauer hier spendet, ist bedingungslos. Kretzschmar[4]) meint, die Bedeutung des „Günther" liege darin, dass er ein Wegweiser gewesen sei zum vollkommenen „nationalen Mnsikdrama", zu dem „wir beim besten Willen und bei den günstigten Verhältnissen noch nicht reif waren." Mit dieser Empfehlung sei er aufgenommen worden, schwer wiege dafür Mozart's glänzendes Zeugnis." Dass Mozart die noch nicht gelöste Unabhängigkeit der

---

[1]) Kretzschmar, D. d. T, 1. Folge Bd. 8 S. X.

[2]) Komisch wirkt, dass der Verfasser der Alceste, Wieland, dessen Text viel Missfallen erregte, sich nach Jahn (I 428) „scheute, über diese sogenannte Oper im Merkur zu reden."

[3]) Kretzschmar D. d. T. I. 8 S. XV.

[4]) Kretzschmar D. d. T. I 8 S. XXI.

deutschen von der italienischen Oper bei Holzbauer eingesehen habe, dass er in dieser Beziehung Reformen in seinen Kritiken über den Günther für nötig hielt, wird mir nicht klar.[1]) Seine eigene Praxis und die folgende Briefstelle des Vaters bestätigen mir vielmehr, dass die Aufgabe als gelöst betrachtet wurde und dass man hier höchstens graduelle Fortschritte für möglich hielt: (Salzburg, 3. IX. 1778) „Dann kannst Du wünschen eine opera in München zu schreiben. — und dieses letzte muss und kann man von hier aus immer betreiben, und das wird und muss gehen, weil zur deutschen opera Composition die Meister mangeln. schweitzer und Holzbauer werden nicht alle Jahre schreiben, und sollte der Michel (Haydn) eine schreiben, so wird er bald ausgemichelt haben." Das Mangeln steht hier ja nicht im Sinne von fehlen, sondern von zu wenig sein. Holzbauer und Schweitzer werden demnach als deutsche Operisten voll anerkannt.[2])

Mit der Schweitzer-Holzbauerfrage ist Wolfgangs Stellung zur deutschen Opernfrage noch nicht erschöpft. Neuen Impuls nach der Periode Mannheim-München erhielt sein Interesse für dieses Problem mit der Uebersiedelung nach Wien. Angeregt durch die Bemühungen anderer deutscher Höfe befasste sich auch Joseph II. mit dem Plan, in Wien in dieser Frage Versuche zu wagen. Der erste Schritt hierzu

---

[1]) Wohl ist dies bei Schubart der Fall, der an Holzbauer rühmt, es sei Deutschheit mit wälscher Anmut koloriert. (Aesthetik S. 131.) (Jahn B. I S. 428.)

[2]) Was sonst das Verhältnis Wolfgangs zu Holzbauer angeht, so war es ein durchaus freundschaftliches. Während Wolfgang in Paris weilte, sandte Holzbauer ein Miserere dorthin, und Wolfgang erhielt den Auftrag, dasselbe mit wirkungsvolleren Chören auszustatten, die dann später doch zum grösseren Teil fallen gelassen wurden. Welche lebhafte Einwirkung die Musik Holzbauer's in Mozart hinterlassen hat, beweisen die Reminiszensen in der Zauberflöte an den Günther, die Kretzschmar in dem genannten Denkmälerband zusammen gestellt hat. Eine möchte ich beifügen. Der Anfang der Bassarie des Rudolf (2. Akt 4. Auftritt) erinnert stark an Nr. 10 der Zauberflöte: Arie und Chor der Priester bei den Worten: „stärkt mit Geduld sie in Gefahr."

bestand darin, dass das Burgtheater 1776, nachdem es vorher stets in Pacht gegeben worden war,[1]) jetzt vom Hofe übernommen und als „Nationaltheater“ eingerichtet wurde. Der Kaiser bestimmte das Theater auch zur Aufführung deutscher Opern und Singspiele. Als erstes deutsches Singspiel ging Umlaufs „Bergknappen“ über die Bretter. Doch wurde das deutsche Singspiel stiefmütterlich behandelt. In Wien, wie in München, machten sich die Einflüsse der italienischen Buffaöper und der französischen opera comique allzusehr bemerkbar; in Wien, wo der Kaiser in der Aufstellung des Repertoires bestimmend mitsprach, war bereits als drittes Stück ein französisches Singspiel vorgesehen, und später füllen fast ausschliesslich Stücke dieser Gattung zusammen mit italienischen Buffaopern den Spielplan. Doch ist in Wien die Zahl der deutschen Singspiele eine relativ grosse. Anders in München. Aus einer Briefstelle Wolfgangs ersieht man, wie feste Wurzeln die ganze Idee in ihm geschlagen hatte und wie er seine Mission hier bereits für gewiss hält: (München, 3. X. 1777) „ich bin hier sehr beliebt. und wie würde ich erst beliebt werden, wen ich der teutschen National bühne in der Musik empor hälfe? — und dass würde durch mich gewis geschehen; dann ich war schon voll begierde zu schreiben, als ich das teutsche singspiell hörte.“ Er beschreibt dann den Eindruck, den er von der Sängerin Keiserin gewinnt und fährt fort: „Dass stück hiess. das fischermädchen. eine nach der Musick des Picini sehr gute übersezung. originalstücke haben sie noch nicht. Eine teutsche opera seria möchten sie auch bald geben — und man wünscht halt, dass ich sie Componirte“ Auch von Nancy aus, also auf der Hinreise von Paris begriffen, äussert er dem Vater gegenüber die Vermutung, dass das Repertoire der Münchner Truppe, die in Salzburg Gastspiele gab, aus übersetzten Buffostücken bestehe: (Nancy, 3. X. 1778) „Die Münchner Commedianten werden nun natürlicher weise schon spiellen? — gefallen sie? — Gehen die leüte hinein?

[1]) Robert Haas: Einleitung zu D. T. Ö, XVIII. Jahrgang 1. Teil (Ignaz Umlauf: Die Bergknappen. Vergl. auch Jahn I S. 713 ff).

von den Singspiellen wird wohl das fischermädchen (la pescatrice von Piccini) oder das bauernmädchen bey Hof (La contadina in corte von sacchini) das Erste seyn? —" War die Begeisterung anfangs in Mannheim noch nicht gross, so scheint ihn später das Problem lebhafter beschäftigt zu haben. Auf dem Wege über Mannheim knüpften sich die ersten Beziehungen zu dem Ort seiner eigentlichen Bestimmung, zu Wien. Sehr wahrscheinlich hatte die Bewerbung Schweitzers um Anstellung an der Wiener Nationalbühne Mozart auf die Frage von neuem aufmerksam gemacht. Schweitzer war von Wieland nach Wien empfohlen worden,[1]) scheint aber mit einem Gesuch um Anstellung keinen Erfolg gehabt zu haben.[2]) In Mannheim wurde Wolfgang dann auf die Person und Pläne des Kaisers aufmerksam gemacht. Die späteren Auslassungen Wolfgangs über Schweitzer nach dem vergeblichen Versuch — von dem wir gleich reden werden — in Wien anzukommen, besonders wie sie im Brief vom 11. IX. 1778 zum Ausdruck kommen, sind fast ein Index dafür, dass Schweitzer in Wien doch Aufnahme fand. Zu der Zeit, da Schweitzer ein Gesuch nach Wien einreichte, schrieb nämlich Wolfgang nach Hause: (Mannheim, 10./11. I. 1778)

„Ich weis (ganz gewis) das der kaiser in sinn hat in wien eine teutsche opera aufzurichten, und dass er einen iungen kapellmeister, der die teutsche sprache versteht, genie hat, und im stande ist etwas neues auf die welt zu bringen, mit allen ernste sucht; benda zu gotha sucht und schweizer aber will durchdringen. ich glaube das wäre so eine gute sache für mich; aber gut bezahlt, das versteht sich. wenn mir der kaiser tausend gulden giebt, so schreibe ich ihn eine teutsche opera, und wenn er mich nicht behalten will, so ist es mir einerley, schreiben sie, ich bitte sie, an alle erdenckliche gute freunde zu wien, dass ich in stande bin, dem kaiser ehre zu machen. wenn er anderst nicht will, so soll er mich mit einer

[1]) D. T. Ö. a. a. O. S. XIV.

[2]) Nach Forkel soll eine Anstellung doch erfolgt sein.

opera Probieren — was er hernach machen will, das ist mir einerley. addieu. ich bitte aber das Ding gleich in gang zu bringen. sonst möchte mir iemand vorkommen."

Auch Georg Benda scheint erfolglos damals Wien verlassen zu haben.[1]) Der Vater ging auf des Sohnes Bitte sogleich ein und berichtet von seinen diesbezüglichen Schritten sofort an Wolfgang: (Salzburg, 19. I. 1778) „Was du wegen des Kaysers deutschen opera schreibst habe also gleich an Heufeld [2]) geschrieben mit allen Umständen, auf das Dringendste und ihn so gar gebethen sich alsogleich durch eine Bittschrift an den kaiser und die Kaiserin zu wenden. nächsten Posttag schreibe an Oberststallmeister gr: Diechtrichstein und an Dr: Vauggin und andre die ich glaube etwas thun zu können." Da alle Hoffnungen in Wien zu schanden wurden, richteten sich die Blicke von Vater und Sohn wieder nach München. Wolfgang beharrte mit grosser Energie auf dem Plan, doch eine deutsche Oper zu schreiben. Unter der Bedingung, dass man ihm die Möglichkeit lasse, in München eine Oper zu schreiben, willigt er in die Bitte des Vaters ein, nach Salzburg zurückzukehren. In diesen Tagen wandte sich der Vater an Martini um ein Empfehlungsschreiben für Wolfgang und beschreibt u. a. die Zustände in München: (Salzburg, 21. VIII. 1778) „Il Caso é, che S: A: Elettorale . . non fa che le opere in Lingua todesca. ci vuole adunque un Maestro Todesco." An den Sohn selbst schreibt der Vater: (27. VIII. 1778) „alles, was Du thun must, ist, an Canabich und Raff zu schreiben, dass sie Dich beym Churfürsten und Seau als einen Componisten zu den deutschen opern vorschlagen. Das nämliche sollte gr: Sickingen an B: Gemmingen oder andre Correspondenten thun, Du solltest desswegen auch an den Kays: gesandten B: Lerbach einen franz: Brief schreiben. B: grimm könnte Dir ihn aufsetzen. Kurz: an alle Leute muss man schreiben, die immer bey dem Churf: etwas anbringen können. Dann es werden immer ins Künftig

[1]) Nach Forkel soll eine Anstellung zu stande gekommen sein.

[2]) Franz von Heufeld in Wien. (Schiedermair III 329 Anmerkg.)

in München deutsche opern gespielt werden.“ Die Aussicht, in München oder Wien eine deutsche Oper schreiben zu dürfen, rückt ihm der Vater auch im folgenden Brief vom 31. VIII. 1778, wie wir oben S. 128 bereits sahen, in verlockende Nähe. Doch war Wolfgangs Zeit erst mit der Uebersiedelung nach Wien gekommen. In dem Brief, in dem Wolfgang seine Auftritte mit dem Salzburger Erzbischof erzählt, die zum Bruch führten, freilich ohne selbst noch zu wissen, wie nahe die Erlösung war, bemerkt er fast ganz nebenbei: (28. IV. 1781) „Stefani wird mir eine teutsche oper zu schreiben geben.“ Die ungeheure Begeisterung, mit der sich Wolfgang an die Komposition der „Entführung“ machte, beweist, wie sehr er von jetzt an die Berechtigung und die Zukunft der deutschen Oper glaubte. „Von der Entführung an,“ sagt Kretzschmar,[1]) „rückt er innerlich endgültig von den Italienern weg; war auch diese „Entführung“ nur eine Halboper, nur ein Singspiel, aber in diesem Gebiete, auf das die Deutschen auch ferner noch ein reichliches Menschenleben hindurch beschränkt blieben, schlug sie, wie Göthe an Zelter schreibt, alles nieder.“ Bekanntlich hat sich Wolfgang wieder auf das Gebiet der deutschen Oper mit der „Zauberflöte“ begeben. Warum er nicht dazwischenhinein seine Kräfte für diesen Kunstzweig einsetzte, das hängt zum grössten Teil auch mit an dem Schicksal der Wiener Nationalbühne, deren Zusammenbruch und teilweises Aufleben er miterleben musste, zusammen. Nach den erfreulichen Anfängen, die die deutsche Oper in Wien genommen hatte, vermochten freilich die deutschen Werke das Interesse des Publikums nicht auf die Dauer zu fesseln. Italiener und Franzosen konnten die deutschen Komponisten verdrängen. Kurz vor der ersten Schliessung des Theaters berichtet Wolfgang von mehreren Aufführungen, darunter von Umlaufs Singspiel „Welches ist die beste Nation“: (Wien, 5. II. 1783)

„künftigen freytag als übermorgen wird eine Neue opera gegeben werden, die Musique (ein Galimathias) vom einen hiesigen Jungen Menschen, scolaren vom Wa-

[1]) Gesammelte Aufs. Bd. II. S. 273.

genseil, welcher heist gallus [1]) cantans, in arbore sedens gigirigi faciens; — vermuthlich wird sie nicht viel gefallen; — aber doch besser als ihre vorfahrerin. eine alte opera von gasman [2]) (la notte crittica) zu teutsch die unruhige Nacht — welche mit Mühe 3 representationen ausgehalten — Denn — vor dieser war die exegreble opera von umlauf wofon ich ihn geschrieben — die konnte sich nicht auf die dritte vorstellung hinauf arbeiten; — es ist, als wenn sie, da die teutsche oper ohne dies nach ostern stirbt, sie noch vor der zeit umbringen wollten; — und das thun selbst teutsche — pfui teufel! —"

Im übernächsten Brief an den Vater schreibt er noch: (Wien, 12. III. 1783) „Dass die teutsche opera noch bleiben soll, kann seyn, allein man weis nichts davon — das ist sicher, dass fischer[3]) in 8 tägen nach Paris geht." Mit Schluss der Saison [4]) wurde der Betrieb eingestellt und die Gesellschaft löste sich auf. „Zwistigkeiten unter den Mitgliedern waren ausgebrochen und bei Hof das Interesse für die Unternehmung verblasst," konstatiert Robert Haas. Während des Interims bis zum Jahre 1785 wurden nur ausnahmsweise deutsche Singspiele aufgeführt. Mozart empfand den Zusammenbruch des ganzen Unternehmens recht bitter. 1785 übernahm der Hof das Kärntnertortheater in Verwaltung und übergab es im Herbst dieses Jahres den deutschen Operisten, die von jetzt an nur noch Singspiele dort aufführten. [5]) Wolfgang begegnet mit grosser Skepsis dem neuen Unternehmen und äussert ausführlich seine Bedenken dem Professor Klein in Mannheim gegenüber: (Wien, 21. III. 1785)

„Nachrichten, die zukünftige teutsche Singbühne betrefend kann ich ihnen noch dermalen keine geben, da es

[1]) Johann Mederitsch (Gallus), dessen „Rose oder Pflicht und Liebe im Streit" wurde zuerst am 9. II. gegeben (Schiedermair Bd. II. S. 213).

[2]) Florian L. Gassmann, Begründer der Wiener Tonkünstler-Societät.

[3]) Sänger am Nationaltheater.

[4]) Nach Robert Haas bereits am 4. III. 1783. Nach Wolfgang wäre dies nach dem 12. III. der Fall gewesen.

[5]) Robert Haas: S. XIX.

dermalen noch (das bauen in dem dazu bestimmten kärntnerthortheater ausgenommen) sehr stille hergehet. — sie soll mit anfangs october eröfnet werden. ich, meinestheils, verspreche ihr nicht viel glück. — nach den bereits gemachten anstalten sucht man in der that mehr die bereits vieleicht nur auf einige zeit gefallene teutsche Oper, gänzlich zu Stürzen — als ihr wieder empor zu helfen — und sie zu erhalten. — Meine Schwägerin Lange nur allein darf zum teutschen SingSpiele. — Die Cavallieri, Adamberger, die teuber, lauter teutsche, worauf teutschland Stolz seyn darf, müssen beym welschen theater bleiben — müssen gegen ihre eigene landsleute kämpfen! — Die teutschen Sänger und Sängerinnen dermalen sind leicht zu zählen! — und sollte es auch wirklich so gute als die benannten, Ja auch noch bessere geben, daran ich doch sehr zweifle, so scheint mir die hiesige theater direction zu oeconomisch und zu wenig Patriotisch zu denken um mit schwerem geld fremde kommen zu lassen, die sie hier im orte besser — wenigstens gleich gut — und umsonst hat; — denn die welsche trup braucht ihrer nicht — was die anzahl betrift; sie kann für sich alleine Spielen. — Die Idèe dermalen ist, sich bei der teutschen oper mit acteurs und actricen zu behelfen, die nur zur Noth Singen; — zum grössten unglück sind die directeurs des theaters so wohl als des orchesters beybehalten worden, welche so wohl durch ihre unwissenheit als unthätigkeit das meiste dazu beygetragen haben, ihr eigenes Werk fallen zu machen. wäre nur ein einziger Patriot mit am brette — es sollte ein anders gesicht bekommen! — Doch da würde vieleicht das so schön aufkeimende National-theater zur blüthe gedeihen, und das wäre Ja ein Ewiger Schandfleck für teutschland, wenn wir teutsche einmal mit Ernst anfiengen teutsch zu denken — teutsch zu handeln — teutsch zu reden, und gar teutsch — zu Singen! ! ! —"

Energischer, als Wolfgang hier es tut, kann man kaum für seine Meinung eintreten. Es scheint, als wäre sich

Wolfgang bewusst, dass er mit seinem Werk der italienischen Oper den Fehdehandschuh hinwerfe, dass er an der Spitze der ganzen Aktion stehe, die sich der nationalen Bevormundung entgegenstemmt, die nach heftigem Ringen ihre Selbstständigkeit erkämpfte. Nach diesem Herzenserguss einem „teutschen Mann" gegenüber, entschuldigt er sich dann noch Klein gegenüber:

„Nemmen sie nur nicht übel mein bester Hr: geh: Rath, wenn ich in meinem Eifer vieleicht zu weit gegangen bin! — gänzlich überzeugt mit einem teutschen Manne zu reden, liess ich meiner zunge freyen lauf, welches dermalen leider so selten geschehen darf, dass man sich nach einer herzens Ergiessung keklich einen Rausch trinken dörfte, ohne gefahr zu laufen seine gesundheit zu verderben "

Wolfgang hatte 1785 nur zu gut die Ereignisse vorausgesehen. Dem zweiten Versuch war noch ein kürzerer Bestand als dem ersten beschieden. Im Herbst 1787 [1]) wurde dem Personal die Kündigung zugestellt und Karneval 1788 die Truppe aufgelöst. „Aus Deutschlands italienischer Zeit" leuchtet ein erfreuliches, hoffnungsvolles Bild, die Gestalt Mozarts, heraus, desjenigen Mannes, der selbst im italienischen Milieu grossgezogen wurde, wie er sich der Abhängigkeit als Deutscher vom Ausland bewusst wird und mit Wort und Tat für die deutsche Sache kämpft und wie er ein Werk, die Zauberflöte schafft, dem es zu danken ist, „dass um die Zeit der Julirevolution die letzten italienischen Operntruppen aus Deutschland verschwinden." [2])

Es sei noch eine Bemerkung Wolfgangs über die Stellung des Singspiels bei der Seiler'schen Wandertruppe angeführt, wo er sich über die Nutzanwendung des Singspiels beschwert, da dasselbe zu Intermezzostücken herabgedrückt und zur Stimmungsmache ausgenützt werde. Interessant ist diese Beschwerde Wolfgangs auch deshalb, weil sie auf die Entstehungsgeschichte der komischen Oper hinweist.

[1]) Jahn Bd. I. S. 502.

[2]) Kretzschmar: Gesammelte Aufsätze.

Das ist sicher, Wolfgang hat zur Ehrenrettung dieser Kunstgattung das Seine beigetragen. Fast darf man aber beim Ueberlesen solcher Stellen annehmen, dass Wolfgang dem Singspiel erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt hätte, wenn es in diesen Zeiten in der Gunst des Publikums höher gestanden hätte und nicht als minderwertig eingeschätzt worden wäre. Die Stelle heisst: (Paris, 29. VII. 1778)

„ich kann nicht leiden dass ihre Madselle Tochter,[1]) — und wenn sie auch ihre tochter nicht wäre — wenn sie ein gefundenes kind wäre, so wäre es mir sehr leyd, wenn sie mit ihren Talent unter die Comedianten zu stehen kommte; — als wenn sie zu nichts als so zum ausflücken gut wäre — denn die hauptsache bey der seylerischen, und überhaupt bey allen banden, ist immer die Comödie — das singspiell ist nur da um die Comödianten dann und wann der Mühe zu überheben — öfters gar um den acteurs zeit und Raum zum umkleiden zu geben — und überhaupts zur abwechslung."

Im Anschluss an diesen Abschnitt ergibt sich von selbst, dass wir auch berühren, was Wolfgang von ausserdeutschen Nationalbühnen spricht. Da wir die italienische Schule unter den Stichwörtern der Seria- und Buffaoper näher besprechen, können wir hier anschliessen, was Wolfgang von der

Französischen Oper

sagt. Vom zeitgeschichtlichen Standpunkt aus müssen wir da eine Bemerkung des Vaters vom Jahre 1764 vorwegnehmen. Dieser schreibt nämlich von Paris aus an Hagenauer (1. II. 1764): „Hier ist ein beständiger Krieg zwischen der Italiänischen und französischen Musik. Die ganze franz: Music ist keinen T — werth; man fengt aber nun an grausamm abzuändern, die franzosen fangen nun an stark zu wanken, und es wird in 10 bis 15 Jahren der französische geschmack, wie hoffe, völlig erlöschen." Solche Worte aus dem Munde des Grimmfreundes Leopold Mozart können nicht Wunder nehmen. Hatte doch Grimm in seiner Schrift:

[1]) gemeint ist Aloysia Weber.

„Le petit prophète de Boehmischbroda“ (1753) in „biblisch-prophetischem Tone den Untergang des guten Geschmacks geweissagt, wenn sich Paris nicht zur italienischen Musik bekehre.“ [1]) Die alte nationale Schule, gestützt auf Lully und Rameau hatte freilich in dieser Zeit einen harten Stand, besonders der Comédie italienne gegenüber. Und doch ist es von Seiten Leopolds das Zeichen einer im Parteihader begründeten Kurzsichtigkrit, wenn die Anpassungskraft der französischen Schule an die italienische Kunst unterschätzt, ihr vorschnell Unselbständigkeit prophezeit wird, wo er doch selbst Zeuge ihrer Wiederherstellung sein konnte. Während des Pariser Aufenthalts bot sich Wolfgang Gelegenheit zu verschiedenerlei Bemerkungen über die national-französische Musik. Es lässt sich aus diesen der Schluss ziehen, dass Wolfgang den Franzosen die Berechtigung einer rein französischen Schule abgesprochen hat, dass nach seiner Ansicht die Resultate, die die Kunst in Paris bislang zu Tage gefördert hat, zum grossen Teil den ausländischen Elementen zu danken wären. Und wenn Wolfgang sein Leben lang die Fahne der italienischen Kultur hochhält, so auch in Paris. So stammt vom 9. Juli 1778 folgende Bemerkung: „Die franzosen sind und bleiben halt Eseln, sie können nichts sie müssen zuflucht zu fremden nehmen.“ Wen Wolfgang mit den Fremden meint, ist nicht misszuverstehn. Es sind auf dem Gebiet der Oper Bach Christian, Gluck, die ganze italienische Gesellschaft mit Piccini an der Spitze; wenn Wolfgang dann weiter zurückdenkt: Lully, die Bouffons, Duni, Grétry, um nur die hervorstechendsten Persönlichkeiten zu nennen. Speziell Bach Christian und Gluck hat Wolfgang im Auge, wenn er sagt: (Paris, 31. VII. 1778) „Warum giebt man denn keinem franzosen eine grosse opera? — warum müssen es denn fremde seyn? —“

Schlaglichter auf die Herrschaft der Italiener und die Bestrebungen der Franzosen, eine eigene unabhängige Schule zu gründen, wirft die Piccini-Mozart Frage. Mozart seinerseits verurteilt solche Probleme von vornherein, wenn er kurzerhand

[1]) Jahn Bd. I S. 502.

sagt: „Die Poesie ist eben das einzige hier was gut seyn muss weil sie Musique nicht verstehen.“ Es fragt sich nun noch, ob die französische komische Oper mit den Werken eines Duni, Monsigny, Philidor und Grétry auch auf den empfänglichen Sinn Wolfgangs eingewirkt habe. Wir haben eine Briefstelle Wolfgangs, die in bezug auf seine Stellung zur opéra comique massgebend zu sein den Anschein hat. Danach hat Grimm den jungen Mozart eingeladen, das Théâtre de la foire ou l'opéra comique, denn um dieses kann es sich bloss handeln, aufzuzuchen. Wolfgang beschwert sich beim Vater über Grimm und schreibt: (Paris, 11. IX. 1778) „Er hat wollen usw. s. S. 19. Die Namen von Grétry, Duni, Monsigny und Philidor finden sich in Wolfgangs Briefen überhaupt nicht. Hätten die Werke dieser Komponisten besondere Eindrücke hinterlassen, dann hätte Wolfgang dem Vater doch irgendwie von Paris aus, wenn auch nur deren Existenz, berichtet. Was Kretzschmar [1]) hier von Einflüssen der opéra comique auf Wolfgang ausfindig macht, bleibt immerhin problematisch. Die „Aehnlichkeit einiger türkischer Motive in der „Entführung“ mit solchen in Monsignys „Cadi dupé“ kann ganz gut auf gemeinsame Quelle zurückgehen, nämlich auf das Studium des türkischen Lokalkolorits, wie wir dies von Mozart wissen. Wohl scheinen aber auf dem Gebiet der Seria französische Einflüsse nachhaltig gewirkt zu haben. Wie Jahn in der Besprechung des „Idomeneo“ nachweist, ist diese Oper das Ergebnis italienisch-französischer Eiudrücke.[2]) Zwei Jahre nach dem Pariser Aufenthalt macht Wolfgang eine eigenartige Bemerkung betreffs seines Idomeneo, welche lautet: (Wien, 12. IX. 1781) „der die Iphigenie in das teutsche übersezt hat, ist ein vortreflicher Poet, und dem hätte ich recht gerne meine oper von München zum übersetzen gegeben — die Rolle des Idomenè hätte ich ganz geändert — und für den fischer im Bass geschrieben — und andere Mehrere veränderungen vorgenommen, und sie mehr auf französische art eingerichtet.“

[1]) Ges. Aufs. Bd. II. S. 267 f.
[2]) Bd. I. S. 661 ff.

Danach hätte Wolfgang nicht mehr Rücksicht auf den alten Zopf genommen, die Hauptrolle der Handlung dem ersten Tenor zu überlassen. Hätte Wolfgang mit seinem Plan ernst gemacht, dann wäre wohl manches gestrichen worden, was Wolfgang Raaff zu Gefallen schrieb. Mit weiteren Zugeständnissen an die französische Oper wäre mit der Rücksicht auf die italienischen Künstler wohl auch manche Rücksicht auf den Formalismus der italienischen Seria gefallen. Zu bedauern ist, dass Wolfgang seine Absicht nicht ausführte; ein Vergleich zwischen Original und Neubearbeitung hätte jedenfalls, wenn er von den im Brief angezeigten Prinzipien ausgegangen wäre, interessante Details über seine Auffassung der Vorzüge der französischen Oper geliefert und wäre wohl auch den Gluckschen Bestrebungen näher gekommen.

Mozart und die Opera Seria.

Nichts charakterisiert Wolfgangs Stellung zur Seria besser als dieser sein Ausspruch aus dem Jahre 1778 (4. II.) „Ich bitte sie machen sie ihr mögliches das wir nach italien kommen. sie wissen mein gröstes anliegen — opern zu schreiben. Ich bin einem jedem neidig der eine schreibt. Ich möchte ordentlich für verdruss weinen, wenn ich eine aria höre oder sehe. Aber italienisch, nicht teutsch, serios nicht Buffa. Der Narr (Franz von Heufeld) meint ich werde eine komische Oper schreiben.“ Und im folgenden Brief (7. II.) betont er zum Schluss noch einmal: „Das opera schreiben steckt mir halt starck im kopf. französisch lieber als teutsch. italienisch aber lieber als teutsch und französisch. . Da's ist gewis das mir gar nicht bang wäre, denn ich kann so ziemlich, wie sie wissen, alle art und styl vom Compositions annehmen und nachahmen.“ Wundern muss man sich nicht, bei dem Ansehen, das die seriöse Oper zu Wolfgangs Zeiten genoss, — sie galt für die vornehmste Art von Musikdrama [1]) — dass Wolfgang sich mit dieser Inbrunst nach der Komposition einer solchen 1778 noch

[1]) Kretzschmar: Ges. Aufs. Bd. II. S. 260.

sehnte. Vergessen darf man freilich bei dieser Stelle nicht, was Wolfgang kurz vorher von der deutschen Nationaloper schreibt, und dass die beiden Stellen, mit einander verglichen, ganz komisch wirken, da Wolfgang in Wien als deutscher Opernkomponist eben abgewiesen worden war. Dass ihm dann fast kein anderes Gebiet übrig blieb, ist klar. Auch Mozart hatte sich, wie „alle neu auftauchenden Komponisten, vor allem in der opera seria zu legitimieren.“ [1]) Und trotzdem Wolfgang 1777 in München damit prunken konnte, er sei „16 Monath in italien (gewesen). habe 3 opern geschrieben“ (3. X. 1777), bedeutete ihm doch der Churfürst daselbst, „er soll gehen, nach italien reisen, sich berühmt machen.“ (20./30. IX. 1777). Was dann die Behauptung Wolfgangs angeht, er könne alles nachahmen, so räumt Kretzschmar mit der alten Ansicht auf, Wolfgang habe von vornherein in der Behandlung der Seria die Italiener und Gluck übertroffen und begründet u. a.: „Fern von den Zentren des Musikdramas aufgewachsen, trat er an die opera seria in einem Alter heran, wo ihm für ernste dramatische Probleme die Lebenserfahrung fehlte.“ [2]) Mozart habe sich bemüht, „diesen Vorsprung (den die Italiener vor ihm voraus hatten) durch eifrige Beachtung der musikalischen Eigenheiten auszugleichen,“ und darin habe er lange Zeit zu tun gehabt, ganz besonders im Aufbau der Arienthemen, und habe infolgedessen in seinem thematischen Ausdruck oft übertrieben. Freilich gelte das nur für seine Jugendopern. Solche Vorwürfe wurden auch Wolfgang selbst gegenüber getan; es ist bezeichnend, wie Leopold derartigen Einwürfen in seiner Art begegnete und ihre Verbreiter für widerlegt erklärt: (Mailand, 15. XII. 1770)

„Bevor die erste Probe mit dem kleinen Orchester gemacht wurde, hatte es nicht an Leuten gefehlt, welche mit satyrischer Zunge die Musik schon zum Voraus als etwas Junges und Elendes ausgeschrieen, und so zu sagen prophezeyet, da sie behaupteten, dass es unmöglich wäre,

[1]) Kretzschmar: Ges. Aufs. Bd. II. S. 260.
[2]) Krezschmar: Ges. Aufs. Bd. II. S. 263.

dass ein so junger Knabe, und noch dazu ein Teutscher, eine italienische Oper schreiben könnte, und dass er, ob sie ihn gleich als einen grossen Virtuosen erkannten, doch das zum Theater nöthige Chiaro ed oscuro unmöglich verstehen und einsehen könnte. Alle diese Leute sind nun von dem Abend der ersten kleinen Probe an verstummt und reden nicht eine Sylbe mehr."

Auch eine Bemerkung Wolfgangs über den Charakter und das Wesen der Seria dürfen wir hier nicht vergessen. Wie er nach Textbüchern zu einem Singspiel sucht, meint er: (Wien, 16. VI. 1781) „Glauben sie denn ich werde eine opera Comique auch so schreiben wie eine opera Seria? — so wenig tändelndes in einer opera seria seyn soll, und so viel gelehrtes und vernünftiges, so wenig gelehrtes muss in einer opera Buffa seyn, . . . dass man in einer opera seria auch kommische Musick haben will, dafür kann ich nicht; — hier unterscheidet man aber in dieser sache sehr gut. ich finde halt dass in der Musick der hanswurst noch nicht ausgerottet ist; und in diesem falle haben die franzosen recht." Schon bald nach der ersten Glanzperiode der Oper war nicht verfehlt worden, das durch den hohen Ernst des Gegenstandes der Oper in Anspruch genommene Gemüt des Zuhörers durch komische Szenen zu erheitern. Und die Vorgänger Metastasios hatten sich bemüht, die frühere übliche Mischung des Tragischen und Komischen aufzuheben, alle burlesken Elemente streng aus der Oper zu verbannen.[1]) Aus diesem Usus waren ja die Intermedien hervorgegangen. Besonderen Fingerzeig in dieser Hinsicht macht Wolfgang den Franzosen, wohl im Hinblick auf ihre Ballette, indem er zugleich den mehr auf das Wesentlich-Nüchterne gerichteten Sinn der Wiener, der Deutschen überhaupt betont.

Mozart und die Buffaoper.

Wolfgangs Stellung zum Deutschen Abzweiger der Komischen Oper, zum deutschen Singspiel haben wir bereits betrachtet. Dass Mozarts ganzes Naturell sich hier wohler

[1]) Jahn Bd. I S. 193.

fühlte als bei der immerhin steifen Regelmässigkeit der Metastasiotischen Dramatik, liegt nahe genug. „Die Leistungen bei Mozart in der Opera buffa sind ungleich bedeutender als in der opera seria.“ So Kretzschmar.[1]) Zur Erklärung dieser Tatsache muss man sich erinnern, welchem Milieu Wolfgang entstammte; was Schubart[2]) von den Charakteranlagen von Mozarts Salzburger Mitbürgern sagt, hat auch seinen Schlagschatten auf Wolfgangs Gemüt geworfen: „Der Geist der Salzburger ist äusserst zum Niedrigkomischen gestimmt. Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, dass man sie ohne herzerschütterndes Lachen nicht anhören kann. Hanswurstgeist blickt allenthalben durch, und die Melodien sind meist vortrefflich und unnachahmlich schön.“ Nach einer Besprechung von Leopold Mozarts Instrumentalwerken kommt Max Seiffert[3]) bezüglich des Temperaments des Vaters zu folgendem Resultat: „Fasst man Leopold Mozarts gesamtes Schaffen als Instrumentalmusiker ins Auge, so setzen sich die einzelnen beobachteten Züge zu einem erfreulichen Bild zusammen: Musikalisch ist Mozart auf diesem Gebiet durch und durch eine Frohnatur. In die Schmerzenstiefen des Gemüts steigt er nirgends hinab, stets bewegt er sich an der sonnigen Oberfläche heiterer anmutiger Melodie.“ Dieser Zug ist unversehrt auf Wolfgang übergegangen. Am anschaulichsten wird dies Faktum bei der Lectüre von Wolfgangs Briefen, die einen Begriff von seinem unverwüstlichen Optimismus geben.

Der Hauptvorteil, den die Buffakomposition bot, war die Emanzipation von den strengen Formen der Seria. Sie überkam eine feste Grundlage musikalischer Gestaltung — Rezitativ, Arie, Ensemble — ohne sich zum Gesetz gewordenen Beschränkungen und erstarrten Formen unterwerfen zu müssen.[4]) Da ist für Mozart typisch, wenn er in einem

[1]) Ges. Aufs. Bd. II. S. 267.

[2]) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst S. 157; nach Max Seiffert D. D. T. Folge II Bd. 9, 2. Teil S. LII.

[3]) D. D. T. II. 9, 2 S. LII.

[4]) Jahn Bd. I. S. 232.

Brief nach längeren Auseinandersetzungen über die „Entführung“ und den Zweck der Musik plötzlich bemerkt: (Wien, 13. X. 1781) „Wenn wir komponisten immer so getreu unsern regeln (die damals, als man noch nichts bessers wusste, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musick, als sie (die Textdichter) untaugliche bücheln. verfertigen.“ Dass sich Wolfgang auf die Buffakomposition nicht wenig zu gute tut, erhellt daraus, dass er dem Padre Martini gegenüber, wie er von seiner Kompositionstätigkeit spricht, besonders hervorhebt: (4. IX. 1776) „Scrissi l'anno scorso il Carnevale una opera buffa (La finta giardiniera) à Monaco in Baviera.“ Als der Münchner Intendant sich über den Erfolg dieser Buffaoper abfällig aussprach, schreibt Wolfgang entrüstet dem Vater: (12. XI. 1778) „Wissen sie wohl, was der verfluchte kerl seau hier gesagt hat? — Meine opera buffa zu München seye ausgepfiffen worden! — unglücklicher weise hat er es in einem ort gesagt. wo man mich gar zu sehr kennt! — mich ärgert aber nur die keckheit, indemme die leüte wenn sie nach München kommen, just das gegentheil erfahren können.“ Die Komposition einer Buffa scheint ihm wenig Schwierigkeiten bereitet zu haben; besonders hoch taxiert er die dem Komponisten daraus erwachsenden Erfolge: (München, 10./11. X. 1777) „Es giebt auch, wie der Papa wohl weis, im frühling, sommer und herbst da und dort eine opera buffa die man zur übung, und um nicht müssig zu gehen, schreiben kan. es ist wahr, man bekömmt nicht viell, aber doch etwas und man macht sich dadurch mehr Ehre und Credit als wenn man 100 Concert in teutschland giebt.“ Auch eine Illustration, wie wir sie in Wolfgangs Leben so oft treffen, zu dem Kapitel: „Aus Deutschlands italienischer Zeit.“ 1782 in Wien, wird an ihn das Ersuchen gestellt, er „möchte doch eine welsche opera schreiben.“ Diesen Auftrag will er sofort realisieren: „ich habe schon Commission gegeben um von italien die neueste opera buffa Bücheln zur Wahl zu bekommen, habe aber noch nichts erhalten.“ (21. XII. 1782) Im folgenden Brief besteht er dem Vater gegenüber auf

dem Plan, eine Buffa zu schreiben. Wichtig ist hierbei für uns nicht nur, wie er das Wesen der Buffaoper hervorhebt, und auch die in der Buffa gebräuchlichen, ihm zweckmässigen Charaktere bezeichnet: (Wien, 7. V. 1783) „ich möchte mich gar zu gerne auch in einer Welschen opera zeigen.“ usw s. S. 107.

Auf die komische Seite des Dramas kommt Wolfgang stets zurück. Er schätzt dies Element in seiner ganzen Bedeutung ein, weiss, welch entschiedenen Einfluss die Karikatur und Parodie auf den Enderfolg eines Stückes hat. „Die haupt-sache muss das komische seyn; denn ich kenne den Wienner geschmack,“ (21. V. 1783) mahnt Wolfgang bereits in dem zeitlich folgenden Brief Varesco durch den Mund des Vaters. Eine Uebersicht der Geschichte der Komik im Laufe der Kulturgeschichte mit besonderer Rücksicht auf die italienische Musikgeschichte, gibt Arienzo.[1]) Er geht zurück auf die Vorstellungen der Gaukler, die später den Komikern den Platz räumten, dann die Wiedererstehung eines Plautus und Terenz und den Einfluss der Masken und Charaktere dieser Dichter auf die spätere Zeit. Wichtig war dann die Einbeziehung von musikalischen Nummern in die Pausen des Schauspiels, besonders aber die Einführung der Komik in die Tragödie. Ohne kleine Kämpfe setzten sich die Neuerungen nicht durch, so erinnert Arienzo [2]) an den Streit zwischen Guarini und de Nores. Ersterer trat dafür ein, dass die Tragödie auch mit komischen Elementen untermengt werden dürfe. Eine grosse Rolle spielte die Komik in den Melodramen des 17. Jahrhunderts, woraus sich später die Loslösung der komischen Handlung ergab, die zum Intermezzo sich aufschwang und dann völlig selbständig wurde.

„Wie komischer die welsche opera ist, desto besser“, sagt der junge Salzburger (Wien, 6. XII. 1783) während er den Plan zu einer Buffaoper: „L'oca del Cairo“ besprach.

[1]) Nicola d'Arienzo: Die Entstehung der komischen Oper, deutsch von Lugscheider.

[2]) ebenda S. 23.

Hierbei hatte man die Absicht gehabt, eine Gans auftreten zu lassen. Wolfgang hatte nichts dagegen gehabt, weil „Männer von mehr Einsicht und Ueberlegung“ als er sich nichts „dagegen einfallen liessen.“ Die Gansgeschichte scheint dann der Stein des Anstosses gewesen zu sein, an dem der Plan zersplitterte. „Das Groteske ist der Tod der guten Komödie. Das Komische kann nicht künstlerischer Ausdruck genannt werden, ohne dass der Geist in ihm erhabenen Sinn erkennt“ [1]) Dieser Eindruck muss auch Wolfgang bestimmt haben; die häufigen Excurse über „Unnatur“, die er in diesen Briefen anknüpft, sind genügender Beweis dafür.

Es folge nun eine kurze Zusammenstellung der Ergebnisse der Arbeit.

Allgemeine Aesthetik.

Mozart stellt keine neuen musikästhetischen Gesetze auf. Mit den Aesthetikern seiner Zeit verglichen, ähneln seine schriftlich niedergelegten Prinzipien denen Matthesons, wie dieser sie im „Kern melodischer Wissenschaft“ begründete, ohne dass direkte Beeinflussung erwiesen wäre. Endzweck aller musikalischen Darstellungskunst ist für ihn die Klangschönheit. Wie der absolute Musiker Mozart auch die Tonmalerei in den Bereich seiner Darstellungsmittel hineinzieht, welch ungemein komplizierte rationalistische Arbeit er schafft, lehren seine Briefe, in denen er sogar, ein Charakteristicum des Genies — diese Kunst der Klangmalerei ausführlich beschreibt, ohne die primäre Bedeutung seiner Persönlichkeit, die Meisterschaft in der Schilderung der Gefühlszustände, auch nur zu erwähnen. Er selbst gesteht ein, dass er sich auch in seinen Instrumentalwerken

[1]) Arienzo S. 20.

an bestimmte Vorwürfe hält, dass er darauf ausgeht, bestimmte „Charaktere", — wie er sich ausdrückt — in die Tonwelt zu übertragen. Er postuliert das Gesetz der „Natürlichkeit" ohne hieraus die Folgen wie ein Gluck zu ziehen, ohne der dramatischen Wahrheit zuliebe das Prinzip der Schönheit zu verletzen. In der Frage dieses ersten bühnentechnischen Gesetzes ist er auch auf literarischem Gebiet einer ihrer Vorkämpfer, wenn auch ein gemässigter. Die Kritik, die er an seinen Librettisten und ihren Erzeugnissen ausübt, löst oft bedeutende, die Dramatik der Werke fördernde Korrekturen aus. Wir besitzen keine direkten brieflichen Beweise einer Parteinahme für Gluck gegen die ausgelebte italienische Arien-Opern, wohl aber indirekte: Im Gluck-Piccini Streit trotz Verpflichtungen der Piccini-Partei (Grimm) gegenüber hält er sich streng neutral, Glucks Grösse wird anerkannt, seine Neuerungen macht sich Mozart praktisch zunutze; aufgefordert, in seinen Werken dem „Populären" eine Vorzugsstellung einzuräumen, das Sinnlich-Angenehme auf Kosten der dramatischen Wahrheit zu betonen, verwahrt er sich entschieden dagegen. Der Programm-Musik, auf die ihn gerade die Schaffensweise des Vaters hätte hinführen müssen, steht er feindlich gegenüber und bekämpft aufs ärgste ihren Vertreter in Abt Vogler.

Ansichten über Künstler und Publikum.

Mozart verrät scharfen Blick im Beurteilen der Anlagen solcher, die sich der Kunst befleissen; er unterscheidet genau alle das Talent bedingenden Faktoren: Rezeptionsvermögen, Phantasietätigkeit; auch die äusseren Bedingungen das Milieu zieht er stets in Betracht. Die Merkmale des Genies legt er dar in den auf seine eigene Persönlichkeit bezüglichen Bemerkungen, in denen er die Art und Weise seiner Kompositionstätigkeit beschreibt, ihre Hemmnisse und begünstigenden Momente aufzählt, Proben von eminentem Gedächtnis und mehrfacher Funktionsmöglichkeit gibt, wobei auch seine Anpassungsfähigkeit, seine Rücksichtnahme zum Vorschein kommt und wobei er sich leider oft zu gefügig

zeigte. Seine Briefe beweisen auch, dass die sprichwörtlich gewordene Leichtigkeit Mozarts bei seinen Arbeiten in Wirklichkeit nicht immer bestand, dass z. B. auch die Behauptung nicht stimmt, Wolfgang habe statt in Partitur direkt in Stimmen geschrieben. Treffende Bemerkungen macht Mozart über die Wahl zweier musikalischer Elemente, über Rhythmik und Harmonik (Modulation).

Besonders reich sind Mozarts ästhetische Bemerkungen hinsichtlich der **Ausübenden.** Für das **Orchester** als Komplex der Reproduzierenden verlangt er — belehrt durch die Erfolge der Mannheimer Kapelle — strenge Disziplin und absolute Macht des Leiters. Der Kapellmeister ist für ihn identisch mit Komponist, in der Kapellmeister-Konzertmeisterfrage entscheidet er sich für den Kapellmeister. Die verschiedenen Direktionsmethoden (Violine, Cembalo, Taktstock) praktiziert er, empfielt vor allem Taktstock, verherrlicht die Mannheimer, besonders ihre dynamischen Vortragskünste. Den einzelnen Instrumenten widmet er grosse Aufmerksamkeit, zeigt Abneigung gegen Flöten (ein Vorurteil gegen die Harfe lässt sich aus unsern Quellen nicht nachweisen), Vorliebe für Klarinette. Bezüglich des Violinspiels legt er eine Abneigung gegen Virtuosität an den Tag, stellt die „Expression" als die Hauptsache hin und schlägt Fertigkeit im Primavistaspiel hoch an. Die Orgel ist ihm die Königin der Instrumente. Wichtig sind seine Beziehungen zu den Orgelbauern Stein in Augsburg und den Silbermann's in Strassburg. Von Klavieren dient ihm das Clavichord als Reiseinstrument. Zur Komposition scheint ihm ein Instrument oft unentbehrlich. Er berichtet ausführlich von den Vorzügen der neu aufkommenden Pianoforten. Er äussert seinen Unwillen über alle affektierten Gebärden beim Klavierspiel, warnt vor überhastetem Spiel. Der Massstab, nach dem er andere Klavierkünstler beurteilt, ist die Kunst des improvisierten Fugenspiels. Was seine Bemerkungen über den Gesang betrifft, erfahren wir, dass er regelrechte Unterrichtsbriefe für die Aloysia Weber schrieb, die leider verloren zu sein scheinen; was an Briefen an diese Sängerin noch

vorhanden ist, zeugt von der strengen Methodik, die er als Lehrer befolgte. Bedeutsam sind die Stellen, in denen er über die „Passagen“ spricht und meint, dass man sie auf die Dauer müde werde, dass der Koloraturgesang leider von Italien aus verlangt werde. Den Vorzug des „Cantabile“ kann er nicht dick genug unterstreichen.

Die die Oper betreffenden Bemerkungen sind besonders interessant. In der **Textfrage** muss der Dichter sich den Anordnungen des Musikers fügen. Er stellt keine allzu grossen Anforderungen an das Produkt des Dichters, wenn nur der Musiker zu seinem Rechte kommt. Er verlangt gut herausgearbeitete Charaktere und „wörter für die Musik geschrieben.“ Er ist unzufrieden mit den modernen Libretti, wünscht die alten zeitgemäss zurechtgemacht. Mozarts Zusätze und Aenderungen tun oft der Dramatik Abbruch; aber seine Briefe beweisen, dass er auch Bedenken äussert, die den dramatischen Verlauf der Textbücher zu verbessern veranlassten. Von den 3 Sprachen, die für ihn zur Komposition in Betracht kommen (italienische, französische, deutsche) ist nach einer seiner Aussagen die italienische die geeignetste, die französische die ungeeignetste. Die **Ouvertüre** ist ihm in früherer Periode für sich bestehende absolute Musik, später in Gluckschem Sinne Einführung in die Handlung. Aus den Briefen ergeben sich Pariser Einflüsse in Bezug auf die Rezitativbehandlung; er zieht das instrumental ausgeführte Rezitativ dem Seccorezitativ vor. Mozarts Briefe sind eine teilweise Ergänzung der Geschichte der deutschen Oper und eine spannende Illustration zum Schicksal derselben. Er erlebt die Aufführungen von Schweitzer's „Rosamunde“ und „Alceste“ in Mannheim, kommt mit Wieland, Holzbauer und Klein zusammen, berichtet über die Bemühungen Kaiser Joseph II. in Wien um die deutsche Oper. Gerade die Wiener Oper liegt ihm am Herzen. Er beklagt die Abhängigkeit Deutschlands von Italien, und fordert zur Gegenaktion auf. Nicht vorurteilsfrei spricht er den Franzosen die Berechtigung einer nationalen Schule ab. Die Komposition einer **Seriaoper** ist 1788 noch sein grösstes Anliegen.

In seinen diesbezüglichen Ausführungen liegt ein Widerspruch, verglichen mit seinen Berichten über die deutsche Oper. Zu Uebungszwecken verlangt er eine **Buffaoper** zu schreiben und umschreibt ihr Wesen, bestellt sich auch ein Textbuch, ohne dabei Neues zu verlangen.

(Ueberaus anregend sind die schriftlichen Bemerkungen Mozarts in den übrigen hier aufgestellten Punkten, die aber für den Druck nicht in Betracht kommen.)

Literatur.

Albert Hermann: Stuttgarter Ballette D. D. T. Bd. 43/44.
D'Arienzo Niccolo: Die Entstehung der komischen Oper, deutsch von Lugscheider.
Bach Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.
Botstiber: Geschichte der Ouvertüre.
Dessoir Max: Geschichte der neuen deutschen Psychologie.
Eitner: Quellenlexikon.
Genée Rud.: Mozarts Opern und deren Texte, in den „Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin" 1902.
Göhlinger. Geschichte des Clavichords. Basler Dissert.
Goldschmidt Hugo: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts.
„ „ Traetta's Werke D. T. B. XIV. Jahrgang.
Haas Robert: Ignaz Umlauf: Die Bergknappen. D. T. Ö. XVIII, 1.
Heinse Wilhelm: Gesamtausgabe (von K. Schüddekopf).
Jahn Otto: W. A. Mozart, 4. Auflage bearbeitet von Deiters.
Kant: Kritik der Urteilskraft.
Koch Markus: Abriss der Instrumentenkunde.
Köchel: Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts.
Kretzschmar: Gesammelte Aufsätze II. Band.
„ „Günther von Schwarzburg" von Holzbauer, D. D. T. I. Folge Band 8/9.
Lipps: Grundriss der Psychophysik.
Lotze Hermann: Geschichte der Aesthetik in Deutschland.
Marpurg: Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1757.
Mozarts Werke, Gesamtausgabe.
Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie, 1. kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermair, 4 Bände. München 1914.
Mozart Leopold: Violinschule.
Nef Karl: Katalog der Musikinstrumente des histor. Museums in Basel.
Perger: Mich. Haydns Instrumentalwerke: D. T. Ö. XIV, 2.
Preibisch Walter: Quellenstudien zu Mozarts Entführung aus dem Serail. Sammelbände der I. M. G. 10. Jahrgang.
Quantz Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Neudruck von A. Schering.

Riemanns Musiklexikon. 8. Auflage, 1916.
Schünemann: Geschichte des Dirigierens.
Seiffert Max: Leopold Mozarts Werke: D. T. B. IX, 2.
Siegmeyer: Ueber den Ritter Gluck und seine Werke.
Simon: Die Orchesterbehandlung in Mozarts Opern: Musik 1914. Heft 1.
Vischer Friedrich Theodor: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen (Die Abhandlung über Musik von Köstlin).
Wyzewa et de Saint-Foix: W. A. Mozart, Paris 1912.

Namenregister.

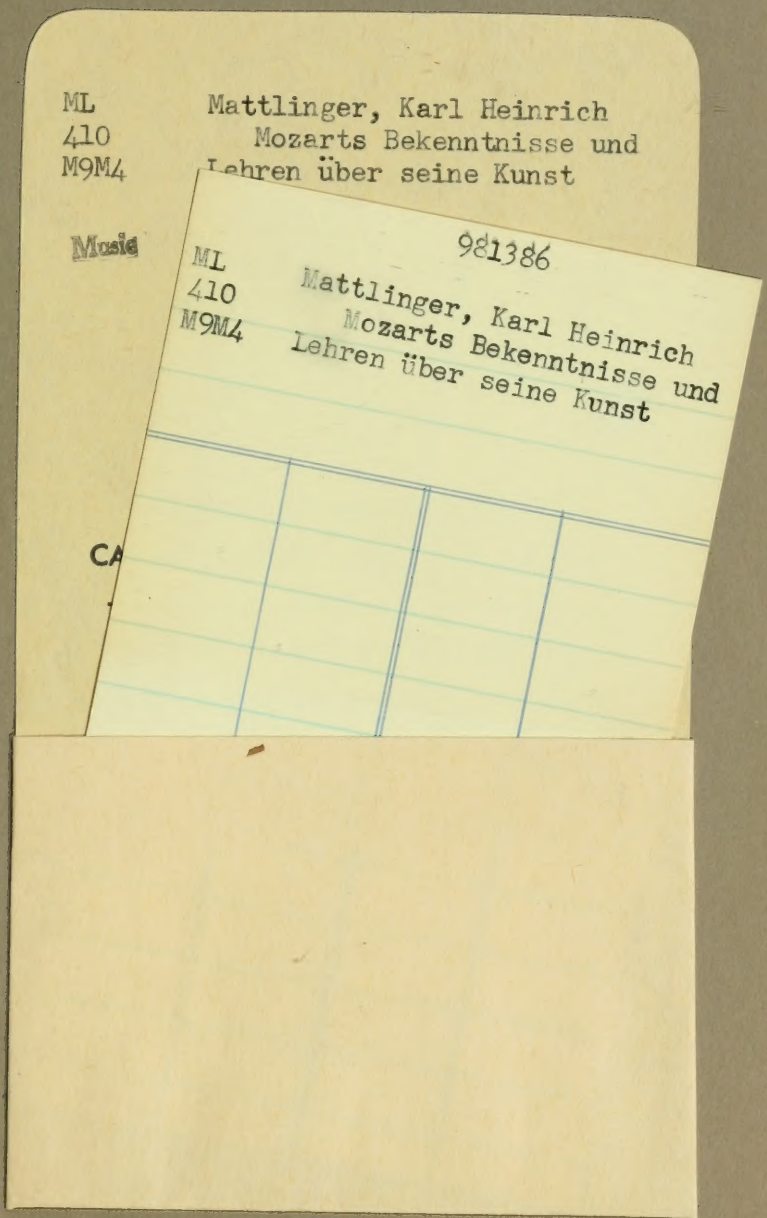
Albrechtsberger I. G. 53.
Amicis M. A. de. 70.
Arnaud. 105.
Bach Christian. 12 ff.
Bach Philipp Emanuel. 64.
Bach Sebastian. 53. 67.
Benda Georg. 134.
Bernasconi A. 80.
Blainville. 122.
Brunetti. 42. 44.
Cannabich. 32 f.
Ceccarelli. 81.
Esser. 46 f.
Fischer (Tenorist). 108. 136.
Friderici. 51.
Fränzl. Ign. 42.
Gabrielli. 72.
Gluck. 8. 9. 11 ff. 17 f. 95 f. 100. 104 f. 107. 111. 115 f. 121.
Grétry. 17. 141.
Grimm. 17. 139 f.
Händel. 14. 67. 89.
Hässler. 53.
Hasse. 3. 111.
Haydn Michael. 36. 131.
Holzbauer. 121. 127. 129 f.
Janitsch. 45 f.
Iommelli. 3. 11. 20. 111.
Joseph II., Kaiser. 131. 133.
Keiserin. 74. 79 f.
Klein A. 102. 104. 130. 136 f.
Lully. 122.
Martini. 134. 146.
Mattheson. 7 f.
Meissner. 9. 77.
Menzel. 44.
Metastasio. 99 f.
Monsigny. 141.
Mozart Leopold. 13. 21 f. 32 f. 45. 89 f. 100. 139 f. 145.
Naumann. 53. 101.
Nardini. 44.
Noverre. 111 ff.
Panzacchi. 123.
Piccini. 17. 19 f. 140 f.
Prato. 78.
Quantz. 34 f. 42 f. 73. 74 ff.
Raaff. 10. 14 f. 76 f. 79. 98 f. 120.
Rameau. 122.
Richter. 64.
Rothfischer. 42.
Rousseau. 3. 106.
Savioli. 129.
Schweitzer. 124 f. 133.
Silbermann. 51.
Spath. 59.
Stein. 49 ff. 57 ff.
Stephanie. 94. 108. 135.
Strinasacchi. 45.
Swieten van. 67.
Tartini. 43.
Traetta. 3. 11.
Umlauf. 132. 135.
Varesco. 95. 107.
Vogler. Abt. 21. 23. 65. 71.
Weber Aloysia. 66. 70 ff. 77 f. 80. 118. 127. 137. 139.
Weber. Constanze. 67.
Wendling. 48.
Wieland. 124.

Sachregister.

Affektenlehre 2 f.
Akkompagnisten 35 f. 56 f.
Aktion 79.
Arie 11. 15. 72 f. 117 ff.
Aufmerksamkeit 86.
Aufnahmefähigkeit 88.
Ballett 111 ff.
Buffaoper 144 ff.
Bratsche 49.
Cembalo 56.
Charakteristik 3 ff. 106 f.
Chor 19. 82 f.
Deutsche Oper 124 ff.
Deutsche Sprache 104 ff.
Dramatik 10. 16. 20. 96 f. 105. 108.
Ensembles 120.
Flöte 48.
Französische Oper 139 ff.
Französische Sprache 104ff.
Fuge 53. 61. 66 ff.
Genie 26 ff.
Gesang 69 ff.
Harfe 48.
Instrumentalmusik 6 f. 37. 40 f. 123.
Italienische Musik 11. 90 f. 142 ff.
Italienische Sprache 104 ff.
Kapellmeister 33 ff.
Kastraten 81.
Klarinetten 49.
Klavichord 54 ff.
Klavierspiel 54 ff. 61 ff.
Komik 10. 147 f.
Komposition 27. 29 ff. 56. 59. 69. 97 ff.
Konzertmeister 34 f. 42.
Kritik 89.
Libretto 9 f. 93 ff. 130.
Lokalkolorit 110 f.
Mannheimer Orchester 36 f. 40.
Melodrama 24. 122 f.
Musikpädagogik 27 f. 33. 34. 63. 77.
Neuneapolitaner 13.
Oper 93 ff.
Orchester 31 ff. 36 f.
Orgel 49 f.
Ouvertüre 115 ff.
Passagen 72 f.
Pianoforte 57 f.
Populare 9. 13. 16.
Primavistaspiel 44 f.
Programmusik 21 f.
Publikum 83 ff.
Quartett 31.
Rezitativ 24. 121 f.
Salzburger Orchester 38 ff. 92.
Seriaoper 142 ff.
Singspiel 132 ff. 138 f.
Talent 26 ff.
Tempo 65.
Text 93 ff. 108 f.
Triller 74 f.
Viola d'Amour 46 f.
Violine 41 f.
Virtuosität 42. 46. 65. 72.
Wesen der Musik 1 f. 85.

Inhaltsverzeichnis.

I. Allgemeine Aesthetik 1
II. Bemerkungen über die Musiktreibenden 26
Der Schaffenden 26
Der Reproduzierenden 31
Der Empfangenden 83
III. Mozarts Ansicht über die Oper 93
Allgemeines 110
Ouvertüre 115
Arie 117
Rezitativ 121
Deutsche Oper 124
Französische Oper 139
Opera seria 142
Opera buffa 144


ML
410
M9M4

Mattlinger, Karl Heinrich
Mozarts Bekenntnisse und
Lehren über seine Kunst

Music

CA

981386

ML
410
M9M4

Mattlinger, Karl Heinrich
Mozarts Bekenntnisse und
Lehren über seine Kunst

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 09 20 02 012 0